

د. منصور قيسومة

مدخل إلي جماليّة الشعر العربي الحديث

2013

الدار التونسية للكتاب

سلسلة دراسات أدبيّة

مدخل إلى جماليّة

الشّعر العربيّ الحديث

سلسلة دراسات أدبيّة

يديرها الدكتور منصور قيسومة

*عنوان الكتاب: مدخل إلى جماليّة الشّعر العربي الحديث

المؤلف: منصور قيسومة

النوع: دراسات أدبيّة

الطبعة: الأولى (2013)

*الناشر: الدار التونسية للكتاب

العنوان:43-45 شارع الحبيب بورقيبة-

الطابق الأول مدرج 'د' الكوليزي

الهاتف/الفاكس:71339833(216+)

البريد الالكتروني:mtl.edition@yahoo.fr

*الموزع داخل تونس وخارجها:

الشركة التونسية للصحافة SOTUPRESSE

ر.د.م.ك: 978-9938-839-69-2 ISBN :

منصور قيسومة

مدخل إلى جماليّة

الشعر العربي الحديث

الدار التونسية للكتاب

2013

من البحث في الجمال إلى الجماليّة

إن البحث في الجمال يحيل بالأساس على البحث في الجميل. وما البحث في الجمال والجميل إلا الجمالية، سواء كان البحث فلسفيا، فنيا أو أخلاقيا أو اجتماعيا أو أدبيا، على أن البحث في الجمال يمكن أن يكون في فكرة الجميل، أو في الموقف منه، أو في مجموعة المعايير أو المقاييس التي يعير أو يقاس بها، أو في المقصد أو الغاية من الجمال.

لكن أولى مراحل ذلك البحث، هي الإحساس بالجمال الطبيعي، بمعنى الإحساس بجمال الطبيعة، أو جمال الكون، وبتقابل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني. وقد يكون الجمال الفني بمعنى محاولة الاقتراب من الطبيعة، أو بمعنى محاكاتها.

وتسود مسألة الإحساس بالجمال أفكار شائعة مختلفة ومتعددة، منها ما يبوء الجمال الطبيعي المرتبة الأولى فيعلي من شأنه ويقدسه، ومنها ما يضفي عليه سمة الخارق والمستحيل والمطلق، و منها ما يمزج بين ذلك الجمال والغيب بجعل العبقرية الغيبية مجسمة في

عبقرية الطبيعة، ومنها ما يسمو بالجمال الفني إلى أعلى المراتب، ويجعله متفوقا على الجمال الطبيعي.

وما الجمال الطبيعي إلا ما تجسّم به الأشياء في حالات اكتمالها، أو في حالاتها المطلقة. وما حالات القبح التي تمر بها الأشياء إلا حالات عرضية بالنسبة إلى الصورة المكتملة.

لكن يعتبر الجمال الطبيعي، حتى في صور اكتماله منقوصا بالقياس مع الروح المتولد عنها. فالجمال الطبيعي انعكاس إذن للروح. ولا يكون جميلا إلا بقدر ما يصدر عن الروح. وعليه ينبغي أن نفهمه على أنه كيفية ناقصة للروح، كيفية متضمنة بذاتها في الروح، كيفية مجردة من الاستقلال وتابعة للروح[1]. "فالجمال الذي تنتجه الروح هو موضوع الروح، خلقه، وكل خلق يصدر عن الروح موضوع يتعذر انكار شرفه وعلو مرتبته"[2].

والجمال سواء كان طبيعيا أو فنيا فهو يعمر حياتنا، وهو قادر على تبديل ظروف تلك الحياة، بل إن الإنسان منذ أقدم العصور

---

1 ـ هيقل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط. III، 1988، ص9.

2 ـ المصدر السابق

والأزمنة، كان متشبثا بالجمال وسيلة من وسائل الوعي الإنساني والتطور والارتقاء والتمرد على عالم الحيوانية والوضاعة.

لذلك ارتبط الجمال أول ما ارتبط بالحكمة والدين باعتبارهما الفارق بين عالم الحيوان وعالم الإنسان. فلا وجود لإنسان لا يحس بالجمال، أو لم يثره الجمال أيما إثارة، ولكن رغم ذلك الإحساس، فإنه يعسر حقا حد الجمال ماهية، وتجسما وبعدا، إذ لكل جماله، ولكل المقاييس التي يقيس بها ذلك الجمال. فقد يلتبس الجمال بالذاتية تصورا وكينونة ومقصدا، وقد يكون ذاتيا محضا، أو ذاتيا عرضيا يوفي بمتعة عرضية يحتم إدراكه ورصده ما لا يحصى من الحدوس ومن الأحاسيس الصادقة أو المغلوطة والخداعة. وجل تلك الأحاسيس باطنة خفية قد تميل بصاحبها أو تنزع به إلى الهوى.

"فموضوع [الجمال] هنا ليس من المواضيع التي تحظى بتحديدات ثابتة بما فيه الكفاية، ومقبولة عموما، بحيث تنتفي الحاجة إلى الانكباب عليه بمجهود خاص، بل على العكس، ففي علم الجمال، على سبيل المثال، تشتد الحاجة إلى تقليب النظر في مختلف تصورات الجمال الواحد تلو الآخر، وإلى استعراض مختلف وجهات النظر

وشتى المقولات التي جرى تطبيقها على الجمال، وإلى تحليلها، وإلى محاولة استخلاص مفهومها بعد مقابلتها عقليا بالواقع والمعطيات التي بحوزتنا، للوصول بالتالي إلى تعريف الجمال. ويتوجب علينا لهذا الغرض، أن نعمد إلى استعمال الأفكار التي بحوزتنا أصلا، لنرى: ألا يمكن للمفهوم الذي نجد في إثره أن ينبثق من تلقاء نفسه، من ذلك المدخل بالذات" [1]؟

فأولى سمات الجمال التنوع اللامتناهي الذي يدخل في علاقات جدلية معقدة مع "الخيال" و "الحدس" و "الشعور". وهي أهم المحاور، والمداخل والمقومات التي بها ومنها، تعالج مسألة الجمال. لذلك يستحيل البحث عن معيار واحد وموحد للجمال، كما يستحيل البحث عن تصور أنموذجي لمفهوم الجمالي، على الأقل على المستوى الإجرائي والتطبيقي، بما أن التصور الأنموذجي يمكن أن يكون مطمحا ومثالا. فتحديدات الجمال تختلف وتتباين، باختلاف المكان والزمان، والحضارة والثقافة، ووجهات النظر والذوق أو مجموعة الأذواق السائدة.

[1] ـ المصدر السابق ـ ص 13.

وإنه ليتعذر إيجاد قواعد عامة يمكن تطبيقها آليا لضمان الصفة الجمالية. فالجمال متغاير و متجدد ومتطور، وبالأحرى، فهو في حاجة إلى مقارنة متجددة باستمرار، بل إن الجمال ذاته في حاجة إلى اكتشاف متجدد، أو لنقل إن مقارنة الجمال تبقى على الدوام مقاربة منقوصة، على أننا واثقين من أن كل جمال إنما يحد أولا وبالأساس بوظيفته التي هي إيقاظ الأحاسيس وضمان المتعة.

لكن كل ذلك لم يمنع الباحثين والمهتمين "بالجمال" و"بالجميل"، وبكل ما يحف بهما من دلالات وإيحاءات وأبعاد ومواضعات، من أن يبلوروا مباحثهم بلورة علمية، تجعل كل تلك المباحث تصب في الجمالية أو "الاستطيقا" بمعنى علم الجمال، أو بالأحرى نظرية الجمال[1]. وتعني الجمالية الجمال إبداعا فنيا وقد تبلورت الجمالية في ألمانيا منذ بداية القرن الثامن عشر، في حين كان الفرنسيون يدرجونها في "نظرية الفنون"، أو نظرية الآداب الجميلة، والإنقليز ضمن النظرية النقدية عموما.

[1] ـ الفيلسوف الألماني ـ بومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 ـ 1762)، هو أول من عرف علم الجمال في مؤلفه : "الجمالية" أو "الاستطيقا" وهو من أتباع Wolff، وهو قد أكمل نظرية هذا الأخير "بالجمالية".

الجماليـة والفـن

فالجمال يتوافق والذكاء بتعبيره عن التناسـب العقـلي، بـالمعنى الريـاضي الـدقيق، وبذلك يصبح الجمال تمثل العقـل المتجـسم في الطمـوح إلى الكـمال أو الاكـتمال. وهـو في الواقع طموح الكائن الحي إلى الشعور بمطلـق الكيـان بمعنـى التـسامي والعلـو والمقـدرة، والتحرر أو الانعتاق من وضعية الكـائن العـاجز، أو الخـانع المستـسلم، أو القـانع بعجـزه واستسلامه.

ويفيد معنى التناسب معنـى التوافـق والتجـاوب والاتحـاد، وهـو معنـى الفرحـة العارمة التي تغمر الكائن عند شعوره بتوحده واتحاده، وبانخراطه في المطلق، وذروة ذلك الشعور الإشراق واتساع الرؤيا. وهي حالات، ولئن بدت منتظمة، يصعب تحليلها وتعليلهـا التعليل المنطقي الواضح. لذلك فإن قمة الوضوح وذروة الرؤيـا لا تعنيـان وضـوح مـسلك الاتحـاد أو التوحـد بـالجمال، أو الحلـول فيـه. فـالجمال هـو نقـيض العمـى وهـو الرؤيـة المطلقة، إذ قد تنبع الفرحة من الشكل، ولكنها لا تفيد الشكل في حد ذاته، بقدر مـا تفيـد ما يختبئ وراءه من جوهر مفجر لشكله بالضرورة، وبقدر ما يخفي الشكل من أسرار قـد تفسر روعته وجماله بما تضفي عليه من حيوية وحياة.

لكن تلك الأسرار مهما كانت غامضة ومعقدة فهي ترتبط بالعبقرية والذكاء المتوقد، وهو ما يجعل الطامح إلى الجمال في حيرة وفي تراوح مستمرّين بين الشفافية والوضوح والإشراق من جهة والعتمة والقتامة والغموض من جهة أخرى، وهو التراوح القائم بين الظاهر والباطن أو بين الشكل والمضمون، أو المادة والروح، على أن المادة معتمة والروح إشراق وتحرر.

ولقد فرق الفلاسفة بين المادة والروح، و منهم على غرار ديكارت، فرقوا بين الذكاء والغموض. بل إن الفلاسفة والمفكرين المحدثين يعرفون الجمال بإشراق الشكل وروعته، وبإشراق الروح أو المعاني الغامضة من خلال إشراق الشكل.

فمعنى الجمال لدى كوليردج (Coleridge) يعود إلى حدس متزامن (Simultanée) لعلاقات الأجزاء (أو الأقسام) ببعضها، ولعلاقاتها بالكل : وهو حدس يحدث التوافق الآني والمطلق، دون تدخل المصلحة (أو الغاية) الحسية أو الذهنية[1].

1 - Coleridge, Selected poetry and Prose, edit, Stephen Potter (New York, Random House, 1933), p.313.

"فمن البديهي أن تؤخذ الصفات الثلاث المطروحة في مدلولها الأوسع، ولا في حالة خاصة ومحدودة جدا. فكل صفة من تلك الصفات تتحقق في ما لا يحصى من الحالات، مثلما هو الجمال نفسه. وفي صيغة أخرى، فإن هذه الأفكار لا تحافظ على معنى واحد في تشكلاتها المختلفة (univiques) ولكنها متناظرة (أو متماثلة) (analogues)، فجمال باقة من الزهور أو مشهد ليس جمال العملية الرياضية، أو جمال الشاهد على الكرم، أو جمال الإنسان. فكل الصفات تدل على الجمال، لكن على أنواع من الجمال مختلفة عن بعضها في النماذج والطبيعة، وهي لا تشترط فئة معينة، ذات دلالة واحدة في النوع والجنس والمقولة. (بينما، وبسبب الفئة المتماثلة التي يتضمنها الجمال يمكن لتلك الأنواع أن تستدعي بعضها خلسة (Subrepticement) في ذهننا مما ينشئ الغموض الذي يستغله الشاعر)"[1].

فالجمال في فهمه وتقديره، وتوظيفه، وفي مقصده وغاياته متطور ومتغير، بتغير الفترة التاريخية، والقضايا الجوهرية المطروحة

[1] - Jacques MARITAIN, L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie, Desclée de Brouwer, Paris, 1966, p.151.

في تلك الفترة، أو الفكر أو الفلسفة أو الإيديولوجيات السائدة وبتغير الترسبات الذوقية، والهواجس الاجتماعية. ومسار تلك التغيرات والتطورات، يكون لب المسألة الجمالية، ومقومات "علم الجمال""esthétique"[1]. وعلم الجمال علم قديم، طالما شغل الفلاسفة والمفكرين والفنانين والأدباء. بل إنه وفي العديد من مشاغله قديم غابر إذ تعود تلك المشاغل الكبرى إلى الفلسفة الصينية والهندية. غير أنه سيتجدد لدى الإغريق باتخاذ مجموعة من الأبعاد الأساسية والجوهرية ولئن كانت هي ذاتها متغايرة. ولقد كان الإغريق القدامى يلغون القبح والقبيح من المسألة الجمالية. ولقد استطاعت الفلسفة الإغريقية أن تطور حقا وحقيقة تلك المسألة، إذ اعتنى الفلاسفة بصفة خاصة أمثال هيرقليط (Héraclite)، وديمقريط (Démocrite) وأفلاطون (Platon)، بتلك المسألة عناية فائقة، فطوروا الرؤية الجمالية ووسعوا آفاقها. ويعتبر موقف أفلاطون من بين مواقف هؤلاء الفلاسفة موقفا لافتا. ويتلخص ذلك الموقف في محاور ثلاثة كبرى : هي اعتبار الفن محاكاة للجمال، ونشأة المتعة الجمالية من الانسجام والتوافق بين شكل

---

[1] ـ اشتقت اللغة من "Aisthêtikos" اليونانية. وتعني الشعور أو الحس. والجذر الإغريقي القديم يدل على مشترك قديم و عميق بين الجمالية والشعر، هو القاسم العاطفي بينهما.

العمل الفني، وجمال الفكرة، وارتباط الجـمال الأصـيل في جـذوره ارتباطـا وثيقـا "بـالفكرة الأصيلة". ويعتبر موقف أفلاطون ثـورة في عـصره، بمـا أنـه قـد تمـرد عـلى التجـارب الفنيـة السائدة وعلى وجوه تطبيقها. وكانت للثورة الجمالية الأفلاطونية عدة تأثيرات إيجابيـة، في جل المباحث الجمالية التي ستأتي بعده، وفي جل مجالات تجسمها.

أما أرسطو وهو من المدينين بنظرية الفن بمعنى المحاكاة، فقـد اسـتطاع أن يطـور تلك النظرية على عكس ما ذهب إليه أفلاطون باعتماده على التحليل المادي. فـالفن لـدى أرسطو ليس استنـساخا، بـل هـو تـصوير لمـا هـو نمـوذجي وفنـي. وإنـه ليوظـف توظيفـا اجتماعيا أخلاقيا تطهيريا. وقـد ربـط أرسـطو الفـن في منابتـه وجـذوره ونـشأته بـالميولات الفطرية للمحاكاة، ولقد لخّص نظريته تلك في كتاب "الشعر" أو "الشعرية".

البحث في جمالية الشعر

إن المسألة الجمالية مسألة معقدة، ومقاربة مفهوم الجمال لا يمكن أن تكون في بعض وجوهها إلا مقاربة فلسفية، خاصة إذا ما تعلقت بالمعاني المجردة، وبمعاني الأدب والفن عموما. أمّا البحث في الجمالية الأدبية، رغم كل ما يمكن أن يتسم به من محاولات موضوعية وعلمية، أو على الأقل رغم نزوعه إلى المقاربة العلمية، وبالرغم من النتائج المغرية التي يمكن أن يقدمها، يبقى واهيا ودون جدوى فعلية إذ يصعب في ذلك البحث، التوصل إلى حلول ثابتة، وإلى خلاصات مقنعة، أو إلى مجموعة من النتائج الدقيقة والمحددة.

ولكن كل ذلك لا ينقص شيئا من قيمة المبحث الجمالي في الأدب والشعر، ومن محاولة حد الجمالية الشعرية، أو جمالية الشعر رغم تعمق حيرتنا إزاء الجميل أو القبيح في الشعر. وقد تتضاعف تلك الحيرة، فتنضاف استحالة حد الجميل إلى استحالة حد الشعر خاصة أن الشعر بالمعنى الحديث الموسع هو الكيان والحياة.

وقديما عبر بلوتين (Plotin) عن تلك الحيرة بقوله : إذا ما انعدم الجمال "كيف يمكن للكائن أن يكون ؟ وإذا ما انعدم الكائن فكيف

يكون الجمال ؟" وقد ذهب أفلاطون إلى "أن حب الجمال هو واضع نظام امبراطورية الآلهة، وذلك بديهي لأن القبح لا يبعث على الحب". ولم يعن الإغريق القدامى بالجمال مثلما عني به أفلاطون. وقد ربط أفلاطون ربطا وثيقا بين الجمال والحيرة الماورائية، أو لنقل إنه جعل من الجمال محورا من محاور التفكير الماورائي.

وترتبط الجمالية في الشعر بالمعرفة الحدسية، وبالمتعة الجمالية وبالإحساس الجمالي، وقد تبلغ المعرفة ذروتها، فتنتهي بالفرحة العارمة المشرقة، أو بتحرر الروح والذهن والخيال عن طريق تلك المعرفة.

فالجمال مهما اختلفت أشكاله وتشكلاته ينتمي بصورة أو بأخرى إلى عالم المثال والسمو حتى وإن كانت تلك التشكلات دنياوية مادية، مغرقة في ماديتها.

ويؤكد الاهتمام بالجمالية الشعرية مختلف العلاقات المتضافرة والمعقدة بين عبقرية الرّوح والمادة أو العكس، وهي العبقرية القائمة بين عبقرية الشكل وعبقرية الفكرة. وإنه ليصعب تحديد تلك العبقرية بتحديد زوايا النظر أو المقاييس المعيرة لها.

ولقد عبر القدامى عن مثالية الجمال وعن عوالمه العلوية فجعلوه سمة من سمات الخلق الأول، بل جعلوه مختزلا لكل معاني الجمال، ونعتا من نعوت الآلهة. فالجمال ليس فقط جمال الطبيعة المحيل على الخالق، ولكنه سمة من سمات ذلك الخالق. ولقد عبر توماس داكوين (Thomas d'Aquin)[1] عن تلك الفكرة محللا بذلك، شأنه شأن دانتي (Dante) مقومات الجمال الثلاثة، قائلا : إن جمال كل ما خلق ليس إلا تماثلا للجمال الإلاهي الموزع في الأشياء، وتعني تلك الفكرة في اتساعها "أن وجود الأشياء كلها، إنما يعود إلى الجمال الإلاهي"، على أن كل ما هو موجود فهو جميل في عين منشئه وخالقه الأول. لكن الحواس لا تثيرها الأشياء كلها، وإنما تثيرها الأشياء الجميلة.

وهو ما يضاعف دورها ويجعلها مقحمة بصورة فعلية، في نشوء العاطفة الجمالية. وبالأحرى فإن الجمال قيمة مجردة تتجلى للكائن في أشكال يصنّفها العقل الإنساني صنفين، أو يجعل لها مرتبتين: مرتبة القبيح ومرتبة الجميل.

---

[1] ـ Thomas d'Aquin، رجل دين وفيلسوف إيطالي (1228 ـ 1274)، لقب بالطبيب الملائكي لورعه. ولقد اطلع على الفلسفة العربية الإسلامية. وكان قد تتلمذ على Saint Albert، المعلم الأكبر لعلوم الدين. ولقد درس بجامعة باريس. نقد أطروحات ابن سينا التي كان يدرسها سيجار دي برابون Siger de Brabant.

وللقبيح بالمعنى السائد عدة دلالات : فهو المشمئز، وهو المقرف وهو الوسخ، وهو الملوث، واللزج، والعفن[1]. ولكن القبيح كما هو الجميل، هو شكل من أشكال الوجود، وهو في الواقع ما يراه الإنسان فلا يعجبه. فهو مواضعة إنسانية مختلفة تمام الاختلاف عن المواضعة الإلاهية.

ونحن نتعرف على الجميل والقبيح بأحاسيسنا، على أن عددا كبيرا مما لا يعجب الإنسان أو مما يثير فيه الريبة والقرف يكون مضرا به، حتى لكأن قبحه متأت عن ذلك الضرر. وهو تصور في الواقع غير صحيح، إذ من الأشياء والمخلوقات ما يضر ويعجب، والعكس بالعكس صحيح.

بل تعود مسألة القبيح أساسا إلى ما يحدثه القبيح من صدمة في النفس، بالنسبة إلى الذوق السائد أو الشائع، وهي صدمة قد تتسبب في شروخ داخل الانسجام الباطني الذي يشعر به الإنسان في الفكر والأحاسيس، ولقد تفطن الفن والفنانون والكتاب والمبدعون عامة إلى تلك العلاقة، فجعلوها نوعا من التجاذب بين الجميل والقبيح، بل إنهم

[1] ـ لكل تلك المعاني لدى سارتر معنى من معاني الوجود (انظر مؤلفه : "الغثيان").

استخلصوا الجميل من القبيح مؤكدين أن الصراع بينهما سجال إلى اللانهاية. يقول دستويفسكي في روايته "الإخوه كرامازوف" "Les frères Karamazov" "الجمال هو الحلبة التي يتصارع فيها الله والشيطان لامتلاك قلب الإنسان".

بل إن الفن الحقيقي هو الأقدر على تجاوز تصنيف الجميل والقبيح تصنيفا ثنائيا، يجعل القبيح يمحي أو يحل في جمالية أعلى، أو في نظرة أوسع وأشمل من النظرة التصنيفية الضيقة، حتى أن الفن لا يكاد يفرق بين تشكل الجمال وتساميه، أو بين الجمال المتشكل والجمال المتسامي. ولا يتم ذلك إلا عبر الحذق والمهارة والعبقرية، التي لا بد من أن يتصف بها الفنان القادر والمقتدر، بما أن الجمال المحسوس لا يلتقط ولا يرصد بالحس فقط، وإنما يكون الحس بمثابة المنطلق نحو عوالم الذهن المتخيلة التي عنها تنشأ المتعة الجمالية المحيلة على المترسب من تجارب الإنسان. لذلك تلازم الصورة الجميلة حتى وهي منغلقة في شكلها معان ترتبط بجذور نشأتها، حتى وإن كانت تلك الجذور غامضة، موغلة في الغموض. فالذكاء هو الذي يشحذ الحس ويحرك طاقاته الكامنة بإثارتها وتفصيلها. بل إن الذكاء هو الذي يعطي للصورة الجميلة أبعادها التي قد يستوعبها الإنسان وقد يهفو

إليها. وهو ما يجعل الذكاء المدخل الملائم لكل عاطفة جمالية أو إلى حدس ينتهي بالمتعة الجمالية التي هي في الواقع مقصد كل فن وهي المتعة التي كلما تبلورت، فانتشرت، كلما شاعت المعاني الجمالية السامية، وكلما تجسمت المعاني المجردة تجسما جماليا إنسانيا.

لذلك فإن الفن ما ينفك يبحث عن بدائل متجددة لذلك التشكل. تلك البدائل هي سر تجدد الفن وديمومته، وهي سر ما يبحث عنه الرسامون والشعراء من خلود، أو ما نبحث عنه نحن من أسرار وخلود في شعر شاعر من الشعراء، حتى وإن تقادم بنا العهد.

بل إن مسألة الخلود بالمعنى الفني على غموضها وإطلاقيتها وتعقدها تظل المسألة الجوهرية المطروحة في الشعر، باعتبار أن الشعر ملاحقة دائبة ومستمرة لذلك الخلود في معانيه الفنية السامية والمتسامية، وهي التعبير عن الألم في آن، بسبب الشعور بقصور الإنسان و قصور أدواته الفنية ولغته، عن تلبية ما يطمح إلى إنجازه، أو إلى تبليغه فنيا.

ويظل ذلك الشعور يلاحق الشاعر العربي الحديث. وإنه ليدفعه إلى تغيير مفاهيمه ومقولاته ومساءلاته الفنية والفكرية والفلسفية. فإذا الشعر العربي الحديث ملتبس بالفن، بالمعنيين : القديم والحديث،

بالمعنى القديم وقد ظل الشعر الكلام المتميز موضوعا، ووزنا وموسيقى، وإيقاعا وصورة، وبالمعنى الحديث، وقد تجددت معاني الموضوع والوزن والموسيقى ودلالاتها، فأصبح الشعر ملازما للفن، إذ أصبح الفن ملازما للشعر، بل صار الشعر في معناه العام المعنى الموسع للفن، وصار الفن الحاوي الأول والحامل الأوحد للشعر.

وجوهر العلاقة القائمة بين الفن والشعر الحديث، هو أنهما يقومان في الباطن على عقل مدبر، أو عقل صانع وخلاق يتخفى وراء العاطفة والشعور والعفوية، والبديهة والغريزة والميولات. ومعنى العقل في الشعر ملتبس بمعاني الخيال. أو هو العقل المخيل أو الخيال المبدع. وهو العقل المقنع للأشياء ولحقائق الوجود والحياة.

لذلك سيقترب الشعر الحديث من الرسم، ومن الموسيقى، وما الرسم والموسيقي سوى توسيع وتطوير لمعاني الإيقاع والصورة، أو بمعنى آخر سيرتكز الشعر الحديث على وظيفة رئيسية أساسية : ألا وهي الوظيفة الجمالية. وسيجعل غموض تلك الوظيفة وتشعبها وتعقدها من الشعر حلما مستحيلا يراود الشعراء. فلن يتحقق إلا تحققا نسبيا، ولن يتجلى إلا تجليات موحية.

ويـرتبط تعقـد الـشعر الحـديث بالتعقـد الحـضاري، وبمأسـاة الإنـسان الحـديث والمعاصر ليصبح الوسيلة المحررة للعاطفة الإنسانية، وللضمير الإنـساني، أو ليـصبح المخـدر المسكن، أو الأفيون الذي يلجأ إليه المرء ساعات التشاؤم واليأس والقنوط. وهو ما أكسب الشعر قدرة سحرية خارقة.

وستتعمق الوظيفة السحرية بالعودة إلى المعاني السحرية القديمة أي إلى السحر في معناه الأول القديم، والسحر في معانيه الحديثة بتأكيـد معنـى العبقريـة والتفـرد. غـير أن العبقرية والتفرد لا يعنيان ما كانـا يعنيانـه في القـديم، إذ انقلبـت العديـد مـن المفـاهيم الشعرية، إلى نقيضها، فلم يعد الشاعر، مثلا، يبحث عن الجمال بالمعنى التقليدي، بل عـن إفراز الجمال من القبيح بالاعتماد على القبح غاية في الوصف، ووسيلة من وسـائل البرهنـة على المقدرة الجمالية والفنية.

فما حدث في مفهوم الشعر ومضمونه، حدث في شكله، وقد انطلق بعـض الـرواد والمنظرين من ماهية الشعر وحده، ووظائفه وغاياته، وأولوهـا تـأويلا متغـيرا يأخـذ بعـين الاعتبار المكان، والزمـان وتبـدل الأحـوال والأوضـاع، وتعقـد الـرؤى الفكريـة والاجتماعيـة

والسياسية. فتفرع الشعر العربي الحديث إلى شعر عمودي يحاكي القديم، وإلى شعر يحاول بشتى الأساليب التحرر من العمودي، فجعله بعضهم من الشعر الحر، وجعله بعضهم من بين العمودي والحر. ومن الشعر الحر ما يتنزل في صلب البحور الخليلية، ولكنه يجسمها تجسما حرا، ومنه ما يقوم على مفهوم التّفعيلة ولكنه لا يتنزل ضمن البحور الخليلية، إلى أشكال شعرية أخرى تقوم على مجرد الإيقاع الموسيقي القديم، إلى شعر نثري يقطع مع الإيقاعات القديمة، ويعنى عناية خاصة بالصورة الشعرية، وبالشعور و الغموض، والرائع والأسطوري والخرافي والسحري...إلخ.

لكن المهم هو أن الانقسامات والتفرعات والرؤى والنظريات الحديثة لا تزال قائمة في جوهرها على الحدود القديمة للشعر، رغم أن الشعر الحديث قد عاد بجسارة وقوة وعنف إلى مصادر ومراجع، ما كان للشعر العربي القديم أن يعود إليها كالأسطورة والخرافة والسحر والشعوذة، وبعض المعاني المنبوذة، وإلى جملة من المقولات كان الشعر القديم يعدها سلبية، كالمعاني الأسطورية البدائية والمتوحشة، ومحاكاة النص السحري الذي يفتن بندرته وغموضه وعمق تأويله أو بهذيانه وهوسه الحضاري والذهني والفلسفي، حتى لكأن الشعر الحديث

قد عاد إلى بعض معاني الجنون بالمعنى القديم في الشعر، فإذا الشاعر مجنون، ولكنه عاشق للحرية والحقيقة، وقد صار البحث عن الغريب في الشعر مبدأ وتصوّرا ومفهوما، وصارت الازدواجية الدلالية مبدأ في التعبير، وتبدلت فصاحة الكلام بمعنى غرابة مفرداته، مما يبهم معناه، فانقلبت إلى ضدها، ودخل الشاعر العربي الحديث بذلك عوالم الغموض والتيه والتوله بالكلام الساحر الغريب، وببعض المعاني التي استحدثها الشعر.

الشعر والمراتب الجمالية

فالشعر في جوهره وفي جل معانيه الموسعة، اتصال بالعالم الخارجي أو هـو اتـصال بعوالم الوجود الواقعية والخيالية منها، هـو اتـصال بعـوالم الواقـع والحلـم، وهـو إحـساس بذلك الوجود وتفاعل معه، وتعبير عنه بطرق حسية وعقلية وتجريدية. والـشعر بالأسـاس هو تجربة رؤوية ورمزية تستخدم اللغة وسيلة لبلوغ مقاصـدها وأهـدافها، باعتبـار تلـك اللغة إدراكا مجردا، وتجريديا للأشياء.

والشعر هو محاكاة للطبيعة، أو هو تجربة في اللغة تحاكي تلك الطبيعـة فتـصفها، وتصورها وترمز إليها. والانتقال من مستوى الطبيعة إلى مستوى اللغة يفجر طاقـات تلـك اللغة، فيغير من شحناتها التقليدية والمألوفة، ويكسبها معـاني جديـدة، ومتجـددة باعتبـار البنى المتغيرة بتغير مـستويات التعبـير، ومـستويات المقـدرة الإبداعيـة، عـلى أن كـل تلـك المستويات والمراتب إنمـا هـي مـن بـاب المحـاولات التـشكيلية، الجماليـة، بمـواد ووسـائل وأساليب لغوية متغيرة. وأهم خصائص تلك الجمالية تكمن في المقدرة على تجاوز المترسب والسائد، وكل القوانين التعبيرية المألوفة متوسلة بالرؤيا واستباق الـزمن والحلـم والكثافـة والغمـوض والتعميـة والألغـاز والسحر، والبحث عن معاني العجائبي والغريب.

بل إن الشعر في جل معانيه الجمالية إيحاء باللغة المصورة والمتشكّلة تشكلا جديدا حاملا لفكرة، أو لمعنى يريده الشاعر من المعاني السحرية. يقول عز الدين إسماعيل معبرا عن ذلك الطموح الشعري : "الإنسان لم يعرف السحر إلا يوم أدرك قوة الكلمة، ولم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة السحر"[1]. وهو معنى يفيد الجذور المشتركة للشعر والسحر من جهة، ويدل على مقدرة اللفظ والكلمة، على تبديل العالم بطرق سحرية من جهة أخرى، وإنه ليدل كذلك على أن جمالية الكلمة مقترنة بمقدرتها، أو لعل مقدرتها كامنة في جماليتها، أو ربما العكس.

وتتأسس تلك الجمالية على الإثارة والانفعال والتفاعل، إذ لا تقف اللفظة الشعرية على نقل المعنى، أو على تبليغ المقصد، أو على مجرد الوصف والتصوير، وإنما ترمي إلى معاني ومقاصد حدسية لا حصر لها، متغيرة في تأويلها بتغير القراءة والمرجع والموقف أو الحالات النفسية التي يتم فيها ذلك التأويل.

---

[1] ـ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1971، ص. 173.

ومـن خـصائص جماليـة اللفظـة الـشعرية بـالمعنى الحـديث أن تـصدم القـارئ فتدهشه، وأن تفاجئه فتحيره، وأن تولد فيه من المعاني، ما قد لا يذهب إليه، أو مـا قـد لا يتجاسر على توليده. تلك هي المعاني التي يعبر عنها أدونـيس "بالخـصب الجديـد في رحـم الشعر"[1].

فاللغة الشعرية ليست لغة التعبير عن الأشياء فقط، بل هي الرؤية الجمالية لتلك الأشياء، رؤية حدسية منحرفة موقعة توقيعا موسيقيا يمزج بـين إيقاعيـة الـشعر وإيقاعيـة الذات المنفعلة. لذلك تخرج اللغة الشعرية عن كل القوالب الجاهزة سـواء المترسـبة منهـا أو التي تريدها اللغة مثالية أو أنموذجية في تركيبها وفي صيغها. ويكون خروجها متلائما مع مدى انفعال الشاعر، كما قد يكون من طبيعة "الـدفق الـشعري" في القـصيدة، الـذي هـو صورة من صور "الدفق الشعوري" إبان الحالة الشعرية. وتلك الصورة متغـايرة مـع تغـاير طبيعة "المعاناة". كما تحمل المعاناة بالإضافة إلى معاناة الشاعر أو معاناة الـذات، معانـاة العصر بالمعنى الفكري والاجتماعي والإيديولوجي...إنها معانـاة الواقـع المتحـول والمـرتبط بكل بنى الوجود الإنساني.

---

[1] ـ انظر أدونيس ـ مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط I ، ص ـ 79 ـ

فوعي الجمال في الشعر إنما هو وعي تغاير اللغة الجمالي، سمة من سمات تغاير الوجود، ودلالة من دلالات الحضور والطموح إلى الأرقى. و يعود ذلك الوعي إلى تجربة عميقة تتضافر فيها المقدرة اللغوية، وبالأحرى المقدرة على اللغة الشعرية، مع المقدرة على صنعة الشعر، الضامنة لمهارة الشاعر، مع المقدرة على صنع الجميل والإلمام بأبعاده، وفيها يكمن نبوغ الشاعر وسر عبقريته، على أن يكون الشعور القادح الأول لعملية الشعر المعقدة، وعلى أن يحدث التمازج الكلي بين المبحث الجمالي والمبحث التعبيري والدلالي في القصيدة. ففي الشعر العربي الحديث "قد كان الخروج إلى السطر الشعري وسيلة ناجحة لإحداث هذا النوع من التساوق الجمالي بين الشعور وصورة التعبير، فكان السطر ينتهي مع الدفقة...الدفقة قد تمتد في بعض الأحيان إلى مدى أبعد، وكان لا بد من الخروج إلى ما سميناه بالجملة الشعرية"[1].

وقد تعود جمالية اللغة الشعرية إلى المفارقة الحاصلة بين استعمال اللفظة في سياقها المعجمي العام والمألوف، واستعمالها في

---

[1] ـ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.109، (انظر ياسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982، ص.16).

سياقها الشعري وإلى تقاطع المؤتلف، وتباين المختلف بين السياقين، أو إلى مدى خروج المعجم الشعري من السياق الموضوعي المباشر، إلى السياق الذاتي والوجداني غير المباشر. وهو خروج يتلازم والتغير الإيقاعي الحاصل في بنى التركيب والتعبير وتشاكل الصور والرموز الشعرية، ومعاضدة الإيقاع الداخلي والتناغم الذاتي أو الإيقاع الباطني للإيقاع العروضي.

ولعلاقة القصيدة العربية الحديثة تأثيرها في تشكل جمالية اللغة الشعرية الحديثة، بما أن القصيدة الحديثة لم تقطع كل القطع مع التراث الشعري العربي القديم، وبما أنها قد نشأت مبهورة بذلك القديم، محاكية له مبنى ومعنى، أسلوبا ومقصدا. فهي القديم المتجدد، أو هي الحديث المتوسل بمنجز القديم، وبما بلغه من تطور.

فالمتغير في صلب الجمالية الحديثة يذكر بمجموعة من الجماليات القديمة، إلى حد التقيد ببعض رؤاها وأبعادها، خاصة تلك التي أضفى عليها الشعراء هالة من القدسية أو التقديس، إما لتكررها في الشعر العربي القديم باعتبارها الأنموذج المحاكى، أو باعتبارها مترسبا في ذهن المبدع والمتقبل معا. وقد تبدو العديد من القصائد

العربية الحديثة جمعا لأشتات جمالية قديمة، أو تذكيرا لأصداء غابرة فيها، وقد استطاعت القصيدة العربية القديمة أن تؤسس لكلاسيكيتها الأنموذجية، على عكس القصيدة العربية الحديثة التي ظلت حائرة ومترددة ومتراوحة بين مجموعة من النماذج كالنموذج العربي القديم والنموذج الغربي، ومجموعة من النماذج المستنبطة منهما. ولقد انقسم الشعراء والباحثون في الشعر بانقسام تلك الرؤى والتوجهات فلا القصيدة العربية الحديثة مستقرة ولا الأنموذج الشعري متأسس.

بل إن مصطلح القصيدة بالمعنى الحديث مختلف اختلافا جوهريا عن معناه القديم، إذ ربما يصح أكثر أن نتحدث عن النص الشعري الحديث، عوضا عن القصيدة الشعرية الحديثة.

ولقد حاول بعض دارسي الشعر العربي الحديث، أن يجعلوا من تلك العلاقة الحائرة والمترددة بين القديم والحديث، عائقا من عوائق التجاوز والمغامرة الفعلية والصحيحة، وشائبة من شوائب الحداثة الشعرية، ظانين أو متوهمين أن التجاوز الحقيقي لا يتم إلا في أحد النقيضين. يقول الأستاذ مصطفى الكيلاني متسائلا عن ذلك التردد في مقال له بعنوان : "موقع الزمن في نقد الشعر العربي المعاصر" : "إنه

وعي الزمن يقارب بين شتى التجارب الشعرية العربية المعاصرة، فلا يقطع مع تراث القصيدة، ولا ينفصل عن الوقائع الراهنة، وعي شقي يرفض المغامرة في الاتجاهين، إذ لا يقدم على الانتحار بالعودة الكاملة إلى الماضي والبقاء في جاذبية سحره، ولا يغامر في إحراق سفن العودة إلى أوطان القديم ليولد من وثوق الكتابة الشعرية أسئلة يحاول بها ملامسة الآفاق النائية"[1]. غير أن التساؤل ولئن بدا مغريا على مستوى الطرح، فهو في الواقع لا يكاد يلامس حقيقة العلاقة القائمة بين الشعر العربي القديم والشعر العربي الحديث، تلك العلاقة التي ما فتئت تتأسس على التجاذب والافتتان والتكامل الجدلي وعلى نوع من التآلف والتناغم السري أو على نوع من التعاضد الخفي في المرجعية وفي الملامح الأساسية والتوجهات الكبرى للجمالية الشعرية.

فصحيح أن جمالية الشعر العربي القديم، تبقى مرتبطة أولا وقبل كل شيء بمنزلتها الأغراضية، إذ لكل من قصيدة الفخر، أو المدح أو الهجاء أو الرثاء أو الغزل أو القصيدة الخمرية أو الإخوانية...جماليتها المضمونية التي قد تتوافق أو على الأقل تؤثر في جماليتها الشكلية

---

1 ـ مصطفى الكيلاني، موقع الزمن في نقد الشعر العربي المعاصر، م. الفكر العربي المعاصر، ع. 98/99، مركز الإنماء القومي، بيروت ـ باريس، ص. 93.

وبالأخص في جمالية لغتها، ولكلّ من تلك الأغراض معجمه، وصوره اللغوية الخاصة به على مستوى البناء والتركيب والصيغة و الأسلوب، كما على مستوى التكرار والتواتر. لكن حدود تلك الجمالية ستمحي شيئا فشيئا في الأزمنة الحديثة وفي النص الشعري الحديث، أو القصيدة الحديثة بكل أشكالها وبكل محاولات تشكلها، ما انجز منها وما لم ينجز، بما في ذلك ولا شك "قصيدة النثر".

فتداخل الأغراض في القصيدة الحديثة، وتخلي تلك القصيدة عن مستندها الموضوعي واستبدالها له بجملة من المضامين الذاتية والمفهومية، قد غيرا تغييرا كبيرا من مفهوم الكتابة الشعرية في حد ذاتها، إذ ما عادت للشاعر، وللشعر مجموعة الوظائف القديمة التي كانت تسند إليهما كتبوؤ المكانة الاجتماعية المرموقة، وكالوظيفة التاريخية والتأريخية للقبيلة أو المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، مثل تسجيل الوقائع والحروب والحظ على القتال ولا حتى الوظائف الوعظية والحكمية أو بعض وظائف التكسب المناسباتية. بل سيغدو الشعر في الزمن الحديث، سواء كان ذلك بمعنى القدر أو النبوة، أو الموهبة والعبقرية "لعنة" أو قدرا ملعونا ومصيرا مشؤوما. إنه المصير المشؤوم الذي سيقلب بعض معاني الجمالية الشعرية، وبعض دلالاتها

وأبعادها رأسا على عقب. وإنه سيعود بتلك الجمالية إلى بعض جذورها ومناهلها الغابرة والسحيقة كالأسطورة الغابرة والدين والخرافة والحكاية الشعبية... وبعض حكايات الخوارق والغول والجن.

لكن المتغير الجمالي في القصيدة العربية لم يكن مرتبطا بتغير مضمونها فقط، وإنما وبالأخص بمتغير بنائها أو مبناها، وقد خرجت تلك القصيدة من البناء الأنموذجي القائم على مفهوم الأنساق والوحدات، إلى البناء المتعدد والمتغاير بتعدد التجارب والاتجاهات والتيارات الشعرية وبتنوع طموحات التجاوز الذاتية.

فقديما، وفي الفترات الإسلامية وما قبلها، ماثل العرب بين البيت في القصيدة وبين الخيمة، فجعلوا للبيت كما للخيمة كسورا، وأركانا وأقطارا وأعمدة وأوتادا. ويؤكد حازم القرطاجني ذلك التشابه في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، قائلا : "...ولما كان أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر، هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألافها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، و كان الشاعر يريد أن يبقى ذكرا أو يصوغ مقالا يخيل فيه حال أحبابه، ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان

مقام صورهم وهيآتهم، ويحاكي جميع أمورهم حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم، أحبوا أن يجعلوا الأقاويل التي يودعونها المعاني المخيلة لأحبائهم المقيمة في الأذهان صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم مرتبة ترتيبا يتنزل من جهة السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم. ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر. فقد تقدم أن المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر. فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها، وهي بيوت الشعر لكونهم يحنون إلى اذكار ملابسة أحبابهم لها واستصحابهم لها واشتمالها عليهم، بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم. فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها، وأن تجعل تذكرة له، ويكون ما بين المعنى والقول من الملابسة مثل ما بين الساكن والمسكن[1].

---

[1] ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص.249.

أبعاد التغاير الجمالي

في بنية القصيدة العربية الحديثة

إن من أهم القضايا المطروحة ضمن إشكالية الحداثة في مفهوم الشعر العربي، الأبعاد الجمالية التي اتخذتها القصيدة العربية الحديثة، عبر محطات تطورها البنوي، أو إعادة تشكل بنيتها، بالمقارنة مع "شكل القصيدة القديمة". فبينما ذهب بعض القدامى إلى أن الشكل كاف وحده للتمييز بين الشعر والنثر، فإن عددا من المحدثين ظن أن التغير في شكل القصيدة، هو لب ما حدث فيها من تطور وتغير. بل إنهم ربطوا بين مفهوم الريادة في الشعر الحديث، وبين المبادرة إلى تغيير شكل القصيدة. وهو تغيير يتوافق والاتجاه الكبير الأول للقصيدة العربية الحديثة، المتمثل في البحث عن وحدة عضوية لا يكون فيها الشكل قالبا جاهزا يفرغ فيه الشعر، بل وجها من وجوه التعبير عن التجربة الشعرية، وعلامة من علامات تميز الشاعر وتفرده. لذلك يستحيل الفصل في القصيدة الحديثة بين الشكل والمضمون. فهي، وكما يقول أدونيس "وحدة متماسكة حية ومنوعة تجب دراستها ككل غير قابل للانقسام إلى مضمون وإلى شكل"[1]. على أن القصيدة العربية

[1] ـ كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط. I، 1982، ص.351.

الحديثة كغيرها من القصائد الشعرية في لغات أخرى تبحث عن التجديد في شكلها ومضمونها بصفة مستمرة، دون اعتبار أن الشكل قد استقر في نمط من الأنماط، أو في أنموذج من النماذج.

لذلك فإن جمالية الحداثة في الشعر مرتبطة في بعض وجوهها ومرجعياتها ومستنداتها بتجريبيتها رغم أن العديد من رؤاها ومن معاييرها المفهومية والذوقية لا تزال محكومة بمترسبات الرؤى الشعرية القديمة وتتجلى تلك المحاولات التجريبية، بالإضافة إلى التغيرات المفهومية المرتبطة بماهية الشعر ووظائفه وأبعاده، في جل الطرق والوسائل الرامية إلى تجديد بنية القصيدة تجديدا يرمي إلى تجاوز المترسب وإلى كسر القوالب الجاهزة، والتمرد على الأشكال النمطية والأنموذجية.

أما إذا ما قارنّا بين جمالية القصيدة العربية القديمة وجمالية القصيدة العربية الحديثة، باعتبار تلك الجمالية تمظهرا من تمظهرات البنية والشكل، لاحظنا نوعا من الثبوت والوضوح والتقديس في التعامل مع القصيدة العربية القديمة، ونوعا من الحيرة والارتباك في التعامل مع القصيدة العربية الحديثة.

وهو ما يجعل تلك الرؤى الجمالية، محكومة بنوع من التقاطع النظري والتطبيقي على مستوى تأسيس المفاهيم أي أن القصيدة لا تكتب فقط انطلاقا مما أفرزه النص الشعري الحديث، ولكن كذلك من جملة المواقف النقدية والمحاولات التنظيرية المؤسسة لحداثة الشعر. وهي مواقف تؤكد بخصوص القصيدة الحديثة التغاير المستمر في صلب النظرية الشعرية، وفي مرجعيات "الشعرية" ومفاهيمها، كما تؤكد "مفهوم البنية الشاملة والمتكاملة للقصيدة العربية الحديثة، دون أن تدل الشمولية والتكامل على الانغلاق داخل الأنموذج البنيوي الموحد. بل أكثر من ذلك بقدر ما تدل سمة التكامل على الوحدة الوظائفية داخل القصيدة، فهي تدل في الآن ذاته على التنوع المرجعي، وعلى تنوع الوحدات الدلالية داخل البنية الشكلية الواحدة".

وأهم تمظهرات تلك البنية التشكيلات البصرية المرئية، التي حاولت بطرق مختلفة أن تلائم بين صورها، ومرجعياتها على ضوء التقارب الحاصل بين الشعر وكل مجالات الفن التشكيلي. لذلك سواء انتصرنا للقصيدة القديمة أو الحديثة، فلا بد من أن نقر بالثراء المذهل الذي تتميز به القصيدة الحديثة على مستوى مرجعياتها وأدواتها كما على مستوى غاياتها ومقاصدها، خاصة أن الشاعر الحديث ما عاد

يلتزم بالنسق أو بالنموذج السائد بالضرورة، وإنما صار يسمح لنفسه بعدد لا متناه من الانتهاكات والتجاوزات، والاستلهامات الشخصية.

لكن كل تلك الانتهاكات والتجاوزات تبقى في روحها وعاطفتها وفي بعض أبعادها الجمالية متأثرة عميق التأثر بالبنى العربية القديمة، فهي من جهة تستلهم تلك البنى وتوظفها، وهي من جهة ثانية لا تكتفي بها، إلى درجة أنها أصبحت تراوح في العديد من القصائد ولدى بعض الشعراء بين البنى القديمة ومجموعة التشكلات البنيويّة الحديثة، وهو ما يحصل في قصيدتي: "بور سعيد" و "من رؤيا فوكاي" للسياب. وهو ما يجعل الجمالية الإيقاعية في تلك القصائد مزيجا بين ضربين من الإيقاع : واحد يتوسل بالعروض وبالوزن، والآخر يتوسل بالتفعيلة، وبالوحدات الصوتية، التي يتصرف فيها فيعاد ترتيبها وتنظيمها. لكن يرى بعض النقاد في تلك الازدواجية الإيقاعية، أو في الجمع بين ضربين من ضروب التشكل الإيقاعي مرحلة عابرة من مراحل تطور القصيدة العربية، أو شكلا من أشكال الكتابة الشعرية أوحت به ظروف كتابته الحرجة، على المستوى الفكري والاجتماعي والسياسي.

فالمبحث الجمالي سيرتبط ببنية القصيدة العربية الحديثة وبمحاولات التجديد فيها وبطابع "التجريب". وسيكون ذلك التجريب بمثابة إحياء بعض التجارب أو الأشكال القديمة في الشعر، أو بمثابة تقمص بعض المفاهيم والمقولات باعتبارها من المبرهنات على النبوغ الشعري، وعلى القدرة على الشعر أو على نوع من الفحولة الشعرية، يعود إلى التجسم في العصر الحديث، وهو ما تستند إليه قصيدة "المومس العمياء" وقصيدة "حفار القبور" لبدر شاكر السياب، في أشهر مجموعاته الشعرية : "أنشودة المطر".

لكن تلك الظاهرة المؤثرة تأثيرا عميقا، في بنية القصيدة المتسمة بالطول أو بالإغراق فيه، لن تكون إلا نادرة، بالنسبة إلى جل الشعراء العرب المحدثين، ثم بالنسبة إلى الشاعر الواحد داخل جملة أعماله الشعرية، إذ لا تكاد جملة القصائد العربية الحديثة بمعنى الأنموذج السائد تتجاوز صفحة أو صفحة ونصف الصفحة. وقد تنعت القصائد الطويلة "بالقصائد الطويلة أو المطولة"، بينما نعتت القصائد التي هي دونها طولا بالقصائد نصف الطويلة مثل بعض قصائد السياب. ونذكر من بينها "غريب على الخليج" "المخبر" "أنشودة المطر" و "مدينة بلا مطر"...إلخ. أما القصائد الأخرى فقد نعتت بالقصائد الصغرى، أو "بالقصائد الومضة".

فكما توحي القصائد المطولة بالقدرة على الشعر ترتكز القصائد الومضة على الكثافة والاختزال، وبالأحرى على الرؤيا الجمالية الغامضة. وهو نمط يكثر في شعر أدونيس، ويتخذ أبعادا جمالية لا حصر لها. وقد تقتصر تلك القصيدة الومضة على سطرين أو على ثلاثة أسطر أو أربعة دون أن ينقص ذلك القصر من قيمتها وعمقها، وحضورها في مدونة الشعر العربي.

ولقد لجأ الشعراء العرب قصد تعبيرهم عن التفنن في تصريف بنية القصيدة الحديثة إلى العديد من المؤثرات الخطية بل إلى فلسفة الخط العربي وإلى أبعاده الفنية والذهنية والتجريدية، وإلى التفنن في توزيع النص، باعتبار أن التعالق بين الصور الإيقاعية، والصورة الدلالية يسمح بذلك، كما يسمح ببدائل تضاعف من إيحائية القصيدة كما تضاعف في تعقد مراتبها التأويلية، إما بإلغاء علامات البداية والاستئناف والانتهاء، فيها وإما بتقدير جديد للنص الشعري يجعله وجها مكتوبا لمجموعة من النصوص الشعرية المتقاطعة، وغير المكتوبة. ولقد توسل الشعراء لذلك التفنن في البنى الشعرية بعدد من المقاصد الثورية، الإيديولوجية، والأسلوبية بمعنى التفنن في الأسلوب والأخذ بخلفياته المعرفية ثم بمقاصد ذاتية قد لا تحصرها الدراسة حصرا معياريا.

وقد يبلغ البحث عن التجديد في بنية القصيدة حد الانطباع والتلاعب بشكل القصيدة تلاعبا قد يفرغها أحيانا من كل مقصدية، ومن كل مرجعية فكرية أو فلسفية. وإنه ليبلغ حد العبث في الكتابة، عبثا يعكس الإحساس بالفراغ، وبعبث الوجود والحياة منعكسا. وهو ما جعل شكل القصيدة ينحو من الشكل الواحد البسيط نحو الشكل المعقد، على أن يعكس ذلك التعقد تعقد روح مبدعها بما أن طرق توزيع الأبيات أو الأسطر، داخل مقاطع، أو وحدات أو كتل، هي نفسها تعكس حالات التوتر التي يمر بها الشاعر. وقد تفصل تلك المقاطع فراغات، أو أرقام أو إشارات أو علامات قد تكون بمثابة التقاليد الشعرية داخل القصيدة كما قد تكون من استنباط الشاعر. وهو ما يجعل من بعض القصائد قصائد مرقمة تشكل اللوحة وقد تتوزع إلى مقاطع يحمل كل مقطع أو كل مجموعة من المقاطع عنوانا فرعيا.

وقد تتنوع تلك المقاطع أو تلك الوحدات بتنوع الخط، أو بتنوع مسافة الأسطر أو الشكل العام لتلك الأسطر داخل المقطع الواحد.

فمن مرامي القصيدة الحديثة، ومن أهم خصائصها أن تشكل تشكلا مرئيا يرتبط في جل مفاهيمه وتصوراته بالتشكل الفني في مجالي الرسم والخط. كما للفضاء الفاصل بين الأسطر ولأدوات التنقيط دور تشكيلي هام، إما على مستوى الفصل بين الدلالة أو على مستوى النسق الإيقاعي أو التغيرات الإيقاعية.

الإيقاع وتشكلاته الجمالية

في القصيدة العربية الحديثة

إن المتغيرات الحاصلة في تشكل بنى القصيدة العربية الحديثة تتقاطع و تتضافر في تناغم وانسجام مع التغيرات التي تجسم التجاوز في بنى الوحدات الإيقاعية داخل القصيدة ذاتها. وهو المتغير الأساسي بالنسبة إلى الشعراء المحدثين، وهو في الواقع مبرر التجديد والمقصد الحقيقي منه، بل هو علة وجود القصيدة الحديثة، كما يذهب إلى ذلك الشاعر المصري، صلاح عبد الصبور، في قوله "شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة حتى لقد بت أومن أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها..." وتنبع فكرة التشكيل من الإقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ولكنها بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيما صارما"[1].

فالسؤال الأساسي الذي صار مطروحا في الشعر العربي الحديث، بداية من ذلك المتغير الجوهري في مفهوم الإيقاع، وفي

1 ـ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، 1981، القاهرة، ص ص .25 ـ 26.

تعالقه بالوحدات الدلالية في القصيدة، سواء الكبرى منها أم الصغرى هو : إلى أي مدى يمكن للقصيدة أن تستند إلى نظام إيقاعي مسبق ؟ وإلى أي مدى يمكنها أن تتحرر من ذلك النظام؟ أولا باعتبار النظام مقوما من مقومات جمالية الشعر العربي، وثانيا باعتبار الخروج عنه هو المقوم الجديد لتلك الشعرية؟ بما أن القصيدة وعلى غرار ما حدث في بعض تيارات الرسم الحديث واتجاهاته لم تعد تخضع بالضرورة لجملة من المقومات والمفاهيم المسبقة رغم إغراقها في المفهومية.

"فقد توحي القصيدة الغنائية (على سبيل المثال) بأنها مجرد غناء مرسل تنثال فيه الخواطر والأحاسيس انثيالا عفويا تلقائيا بحيث لا يربط بينها إلا التداعي"[(1)].

فالرؤية التشكيلية المرتبطة بجمالية القصيدة العربية الحديثة، وقد يكون ذلك جائزا بالنسبة إلى القصيدة الشعرية عموما، تبدأ من لقاء أو تقاطع بين الرؤية التشكيلية الخارجية للقصيدة، ونعني بذلك أشكالها الخارجية وبناها، وبين الرؤية الداخلية لتلك القصيدة ونعني مختلف تشكلاتها الإيقاعية التي قد تتنزل ضمن نظام قار ومترسب والتي قد

---

[1] ـ م.ن. ص . 27 ـ 28.

تتجاوزه أو تنفيه، نفيا نسبيا أو مطلقا. لذلك فإن الكمال والاكتمال في القصيدة العربية الحديثة ليسا إلا طموحا ومرمى يراود الشاعر بالشعر دون أن يطاله، أو وهو مقتنع بأنه لن يطاله، بمعنى الاقتناع بقصور الشعر، عن بلوغ ما يريد التعبير عنه، أو ما يبحث له من اكتمال.

وترتبط المقدرة على الرؤيتين أولا وأساسا بالحدس والموهبة، وبإحساس موسيقي مرهف يوازن بينهما. وبالأحرى فإن موسيقى قصيدة من القصائد قد تتكرر بعض وجوهها في قصائد أخرى، دون أن تتكرر هي كاملة، أي أن حالة الانفعال الشعرية رغم تشابهها مع حالات انفعالية أخرى فهي في صميمها متفردة. وإن تفردها ليعكس في بعض وجوهها تفرد صاحبها، تفردا يتعمق باحكام بنائها الخارجي المجسم في بناها الخارجية، وبإحكام بناها الداخلية المجسم في بناها الموسيقية. فالكمال الشكلي للقصيدة لا يتم باحكام بنائها فحسب بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى. وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص. فلكل قصيدة أسلوبها الذي لا يتكرر"[1].

---

[1] ـ م.ن. ص . 39.

ولقد انقسم النقاد العرب المحدثون في تقدير ذلك التقاطع بين البنى الخارجية والبنى الداخلية، إذ اعتبره فريق منهم واهيا، وتلاعبا شكليا لا يكاد يطال لب القصيدة وثوابتها، بما أن المادة الشعرية في نظرهم تظل واحدة، لذلك حاول الشعراء المحدثون إيجاد صيغ جديدة لها، وقوالب مختلفة عن قوالب القديم لم تستطع التأثير في تلك المادة، على أن الفريق الآخر وقف من ذلك المتغاير موقفا مناقضا لموقف الفريق الأول مدعيا عليه بالشهادة، بما أن الشعر العربي الحديث من زاوية نظرهم قد تغير قلبا وقالبا، شكلا ومضمونا "مادة وطعما ورائحة"[1].

فأهم خصيصة تتميز بها القصيدة الحديثة محاولة انفلاتها المتواصل والمتجدد من كل أشكال النمذجة وقيودها، ومن كل محاولات الانحباس داخل قوالب الأوزان والإيقاعات الجاهزة، أو المألوفة والمترسبة. لكن قد يكون واقع النص الشعري في مختلف تجسماته، دون المرامي والمقاصد التي حددتها تلك المحاولات، بما أنه

[1] ـ "يقول جبرا ابراهيم جبرا: "و ليست القضية إذن قضية خمر قديمة تصب في دنان جديدة : إن الخمرة نفسها في هذه الدنان على الأغلب جديدة، وللخمر مذاق الخشب الذي تخمر فيه" (انظر ما يقوله عن ذلك الموقف، د. محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط I، 1996، ص.81).

كثيرا ما يسقط في تلك القوالب الجاهزة، على أن روح المحاولة هو الذي لا بد من أن يؤخذ بعين الاعتبار بدليل تطابقه في محاولات تحديد اللغة الشعرية، وفي شكل القصيدة كما في إيقاعها وبالأخص في دلالاتها ومضامينها.

وبتقدير تلك المحاولات في نجاحاتها لدى بعضهم، وفي إخفاقاتها لدى بعضهم الآخر، حاول المؤرخون للشعر الحديث تحديد المحطات الكبرى التي قطعها ذلك الشعر. كما حاول المقاربون له أمثال غالي شكري في كتابه : "شعرنا الحديث إلى أين" و أمثال، يوسف الخال في كتابه : "الحداثة في الشعر"[1] وأدونيس في "مقدمة للشعر العربي"[2]، أن يصنفوه تصنيف ما تتميز به القصيدة، :ان ينزع الشاعر إلى المحافظة على المادة الشعرية "الخام" باعتبارها البرهنة الأولى على ما يحمله الدفق الشعري، وإلى المحافظة على أجوائها الشعرية بمعنى الطقوسية، أو التي تتوسل بنوع من التناص اللامحدود، وبالرؤية الفوضوية، رؤية جمالية.

[1] ـ دار الطليعة، بيروت، 1978

[2] ـ دار العودة، بيروت، ط III، 1979.

كما لم تر القصيدة العربية الحديثة بدا من اللجـوء إلى "النثريـة" وإلى اعتبارهـا في تقديرها الجديد مكملا من مكملات الشعرية والمقدرة على الشعر حتـى وإن أخلـت تلـك النثرية بمفهوم النظام الإيقاعي، كما يحدث في بعض أعمال الشاعر العراقـي عبـد الوهـاب البياتي الذي أراد أن تكـون تلـك النثريـة تحـولا ورافـدا مـن روافـد الإيقاعيـة الجديـدة في الشعر، دون تسقط القصيدة سقوطا كاملا في تلك "النثرية".

ولقد فسر ذلك الميول إلى النثرية بنوع من التمرد العنيف عـلى القـصيدة العربيـة القديمة،وبإرادة مسبقة تبحث عن الإطاحـة بهـا، كـما فـسر بنـوع مـن القـصور الـشعري، وبالإخلال بقواعد الشعر العربي، والتردي به إلى مجالات لا يمكن له إلا أن يمجها، إن عـاجلا أو آجلا. وهو تصور لا يفصل بين ثنائية البناء والهدم أو هو يجعـل الهـدم متعلقـا بالبنـاء ومتوسلا به. ولكن مهما قيل في تلك الظاهرة، ومهما كـان في الإمكـان أن يقـال فيهـا، فقـد استطاعت أن تقـدم لنـا نمـاذج شـعرية تختلـف في لغتهـا وتراكيبهـا وإيقاعاتهـا وصـورها ومدلولاتها عما ألفته القصيدة العربيـة. وهـو ما يطالعنـا بـه عدد من قصائد أنسي الحاج وتوفيق صايغ.

أما المتأمل في ظاهرة التجديد في الشعر، وفي تمظهرات البحث عن جمالية شعرية جديدة، فيطالعه موقفان كبيران إزاء تلك التمظهرات : الموقف الأول هو الذي يغلب حرية الشاعر على ما يمكن أن يتردى فيه الشعر، من كسر لمقومات الشعر بالمعنى المتوارث، والموقف الثاني هو الذي لا يفهم تلك الحرية إلا داخل الانتظام بمعنى تجاوز النظام السائد، حتى لكأن الشعر العربي الحديث يصنف صنفين : شعرا رفيعا قدر عليه السياب وأدونيس وغيرهما، وشعرا هو دون ذلك الشعر ضحى بجل مفاهيمه في سبيل المغامرة الشعرية.

لكن تلك التمظهرات سواء كنا إزاء الموقف الأول أم الموقف الثاني، صار يعبر عنها باستعارة لفظة "هندسة" في اقترانها بالتشكل الإيقاعي، باعتبار أن الهندسة الصوتية في مختلف تغايراتها تبقى أهم ظاهرة لافتة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وباعتبار ملاءمتها لحقيقة تلك التغايرات. ويعتبر بعض الباحثين أن تلك الهندسة هي الحامل الأول لخصائص الحداثة الشعرية في ارتباطها بالمتغير المفهومي للشعر العربي الحديث. وإنهم ليربطون بين منهجية المقاربة الشعرية، وتأويل قراءة الشعر، وبين مقومات تلك الهندسة باعتبارها تكشف عن الرؤية الجمالية للشاعر، ولمختلف الرؤى الجمالية

المرتبطة بالعصر وبالمكان والزمان، وبمواضعات كتابة القصيدة وقد تكون الرؤية الجمالية في القصيدة مختزلا لكل مقومات شخصية الشاعر، ولكل ما في ذاته، بل لمختلف مواقفه الفكرية والحياتية، والإيديولوجية. كما لتلك الهندسة الإيقاعية علاقات وطيدة بمضمون القصيدة، علاقات تتسم في مختلف أوجه تعالق الصورة الإيقاعية في الشعر، بالصورة الدلالية، وبمختلف مراتب تأويلها.

وإنا لنتساءل عن دور القارئ في تحديد تلك الأوجه، لأن الوحدات الدلالية التي تلفت انتباه قارئ ما ليست بالضرورة الوحدات ذاتها التي تلفت انتباه قارئ آخر. "نعم إن الأهمية هنا للقارئ الذي يعيد إحياء القصيدة، عندما يعيد قراءتها : فالقصيدة تحيا من جديد لمجرد أن يتعامل القارئ معها. فالعلائق بين القارئ والقصيدة من الأهمية بمكان...وهذا ما عبر عنه من الناحية المبدئية ريفاتير عندما كتب يقول : لقد خطونا خطوة أساسية باتجاه حل مسألة الأسلوب، عندما اعتمدنا لدراسة الاستعمالات الأدبية اللغوية على وجهة نظر القارئ، وليس المؤلف، أي وجهة نظر من يتوجه إليه الأسلوب، وعندما اكتفينا بدراسة مظاهر البنيات التي تهم القارئ"[1].

---

1 ـ د. جوزيف شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، م. عالم الفكر، المجلد 22، ع.IV,III ، يناير / مارس ـ أبريل / يونيو1994، ص. 98.

وأولى درجات قراءة القصيدة المعاصرة إيحاؤها الإيقاعي، الذي قد يساهم بطرق ظاهرة أو خفية في ملابسات تأويلها وفهمها، بحيث يتم الحرص على الموسيقى الضمنية من خلال تآلف الحروف والألفاظ وتلاؤم أصواتها المركبة في تيار نغمي يتحد بالموسيقى الداخلية الخفية، بحيث يتم توافق الإيقاع اللفظي مع الإيقاع المعنوي"[1].

ويبدو القارئ العربي بالإضافة إلى تفاعله مع كل التنويعات الموسيقية التي تتأسس عليها القصيدة، مسكونا بالغنائية الشعرية، التي تتجاوز مجرد الممارسة النصية، والبعد الثقافي، وبعض الميولات الرومانسية، إلى نوع من الإيمان العميق، الذي قد يترسب في لا وعي الإنسان العربي، بأن الشعر إنما يضرب بجذوره في عوالم غنائية سحيقة، قد تكون في بعض إيحاءاتها الغامضة طقوسية أسطورية أو دينية. "فالعربي محمول بفطرته على التأمل الروحي والنظر الأخلاقي، كما أن غذاءه الروحي كان الشعر الغنائي، حتى ليخيل إلينا بمطالعة كتاب الأغاني، وهو موسوعة الأدب العربي الكبرى، أن شعرهم لم يكن غنائيا بخصائصه الفنية المعروفة فحسب، بل كان يلحن فعلا على ضروب الموسيقى ونغماتها"[2]. "ولم يكن هذا الغناء الموسيقي قاصرا

---

[1] ـ م . س . ص. 98.

[2] ـ محمد مندور، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ط III، (د.ت)، ص.12.

على قصائد أو مقطوعات بعينها، بل الظاهر أنه كان يتناول جميع الشعر العربي، على اختلاف أوزانه وموضوعاته"[1]. لكن ولئن كان الشعر العربي القديم، متباينا باعتباره مقترنا اقترانا وثيقا بالغنائية في وظيفته وغايته، عن الشعر الملحمي والشعر الدرامي، وهما اللذان كانا مسيطرين على الشعر اليوناني، فإن الشعر العربي الحديث سيؤكد تلك الغنائية من جديد، كما أنه سيعود إلى الأبعاد الملحمية والمأساة في الشعر العربي. وإنا لا نبالغ إذا ما قلنا إن تلك المعاني قد أثرت تأثيرا عميقا لا في مضمون القصيدة العربية الحديثة فقط، بل كذلك في إيحاءاتها وأبعادها الإيقاعية، التي تتخذ أبعادا عاطفية وجمالية. لكن يلح بعض النقاد العرب أمثال محمد مفتاح على أن الشعر العربي القديم لم يكن فقط شعرا غنائيا بما أن تعدد الأجناس فيه يتلاءم وتعدد بناه الموزعة إلى ثلاث : وهي "بنية التوتر، وبنية الاستسلام، وبنية الرجاء والرهبة". وهي تطابق تقسيمات الشعر الأوروبي إلى غنائي وملحمي ومأساوي[2].

1 ـ م . س . ص . 29

2 ـ انظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. I، 1985، ص 339.

أما خالدة سعيد فتعود بالأبعاد الملحمية والمأساوية في الشعر العربي الحديث إلى التكوين المسرحي خاصة لدى أدونيس الذي بدأ تجربته المسرحية سنة 1954 بقصيدة "الفراغ"، وبعدها سنة 1955 بقصيدة "مجنون بين الموتى" ثم في قصائد أخرى مثل قصيدة "السديم" أو "المجانين الثلاثة". ولقد تعمقت تلك التجربة في ديوانه "المسرح والمرايا" الذي ظهر سنة 1968[1].

وهي إنما تهتم في الشعر العربي الحديث بأجوائه وبناه المسرحية، وتعتبرها التمظهر الأول المعمق للمعاني الملحمية والمأساوية في ذلك الشعر. وقد تكون تلك الرؤية صائبة في بعض وجوهها، لكنها في الواقع لا تكشف عن المتغير الحقيقي في صلب ذلك الشعر الحديث، والذي يبدأ أولا وبالأساس بتقاطع الأجناس داخل القصيدة الحديثة، وبانتفاء الحدود انتفاء كليا بينها.

[1] ـ انظر خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979، ص ص. 102.101.

جمالية التمرد والانبعاث

في الشعر العربي الحديث

هل استطاع الشعر العربي الحديث أن يحقق نهضته حقّا وحقيقة، بالمقارنة مع الشعر العربي القديم من جهة، والشعر الغربي الحديث من جهة ثانية ؟ ذلك هو سؤال الحداثة الشعرية الذي ما فتئ يطرح، والذي ما فتئت المقاربات الشعرية تخوض فيه إما لتأكيده ولتدعيمه، وإما لبث الريبة والشك فيه، ولنقضه. لكن فئة كبيرة من هؤلاء المقاربين لا تزال تسيطر عليهم، وإلى اليوم، جملة من المواقف المتوارثة، وبالأحرى فهم لا يزالون أسرى لمختلف القواعد الشعرية التي أرساها أسلافنا منذ الجاهلية، كما لا يزالون مفتونين بجملة من الرؤى الشعرية القديمة، المتخفية في ثنايا الكتابة الشعرية الحديثة، وتحت أقنعة القديم التي قد لا تتغاير إلا على مستوى الشكل، تغاير المسايرة للحديث، ولا تغاير التبلور وتطويره. كما لتلك الفتنة أبعاد حديثة مستحدثة، تجاوزت اعتبار القديم الأنموذج المحتذى، إلى إعادة الاعتبار للشعر العربي في الزمن الراهن. لكن لنضف أن أزمنة الافتتان سواء بالقديم أو بالحديث قد بدأت تولي، وأن ذلك الشعر

العربي الحديث قد استطاع وفي حدود معينة أن يؤسس لأبعاد ثورية مختلفة في العديد من مقوماتها ومعاييرها عن قديم الشعر وغربيه، بعد أن آلت جل التجارب الشعرية المقلدة القديم إلى اللاجدوى، وإلى التقليد الأعمى والمفرغ من كل روح. لذلك وفي الواقع "لم ينتج عصر النهضة شعرا، وإنما أعاد إنتاج عمودية الشعر،وعلى الرغم مما حققته الحركة الشعرية العربية، منذ بدايات هذا العصر حتى اليوم، وزنا ونثرا، فإن عصر جمال البداوة والخطابة الخطابة هو الذي لا يزال يوجه نتاجها السائد. فمعظم الشعر العربي الراهن استطراد للشعر في "عصر النهضة" أي استطراد للثابت"[1].

وقد يكون عدد من النصوص الشعرية الحديثة استطرادا للشعر الغربي الحديث، لكن دون أن يتأسس ذلك الاستطراد بمعنى "الثابت"، إذ تبدو نصوص ذلك الشعر عرضا عارضا ساهم في تغير مفاهيم الشعر، ولكن دون أن يتأسس تأسس القاعدة، ودون أن يتبلور أنموذجا كاملا يحتذى.

---

[1] ـ أدونيس، صدمة الحداثة، (ج IIIمن الثابت والمتحول)، دار العودة، بيروت، 1978، ص. 281.

ولقد استفاد الشعر العربي الحديث من الأزمتين : أزمة التبعية للقديم ومحاولة التحرر منه، وأزمة الافتتان بالشعر الغربي، ومحاولة الانخراط في بعض مفاهيمه لتجاوزها، وللانقلاب عليها في الوظيفة والمقصد. وهو ما يجعل السمة الأولى لجمالية ذلك الشعر تكمن في روحه الثائرة وفي مقدرته على تلك الثورة، وعلى التمرد على الأنموذج الشعري العربي القديم، وعلى الأنموذج الشعري الغربي في آن واحد، حتى وإن ساهمت المراوحة بينهما، واستلهام أهم خصائصهما، والموازنة والتناغم الفني بين مقوماتهما، في النقلة النوعية لذلك الشعر.

وقد لا يعد بعضهم ذلك التمرد ثورة بالمعنى الحقيقي للكلمة، ولا حتى مشروع ثورة متكامل وذي منهج واضح، وخلفية نظرية ومقاربة علمية تكفلان له تلك النقلة النوعية. لكن لأزمة التمرد والثورة في حد ذاتها أبعادا جمالية لا يستهان بها، إذ ليس بالضرورة أن تحقق الثورة بالمعنى الإيجابي، لكي تتشكل ملامحها الجمالية، أولا لأن مفهوم الثورة الشعرية، أو الثورة في الشعر يبقى لا محدودا وغامضا. ولا أدل على ذلك مما يدعو- إليه هؤلاء المتوسلون بالثورة، وإنهم لينقلبون على ذواتهم. أو لنقل كما قال زكي أو شادي : "إن الشاعر الفنان

تستهويه روح الجمال وتحفزه إلى إبداع المثل الجميلة التي يرتضيها ذوقه،وهو لا يعنيه أصلا أن يخدم النزاعات الخلقية ولا غير الخلقية بشعره، فهذه وظيفة إضافية قد يؤديها الفنان ولكنها ليست مهمته الأولى ولا الأخيرة، وإذا أصبحت مثل هذه العوامل دوافع فنية صريحة عنده فسد فنه حتما. فإن الفنان يجلو لنا فنه و لكنه لا يصيح، ولا يعلن عن دوافعه الخلقية والوطنية وأمثالها، بل هي تعلن عن نفسها إعلانا هادئا يلمح من خلال العمل الفني ولا يغطيه"[1].

فهل أن روح الجمال تلك هي التي جعلت النقاد العرب القدامى يصنفون الشعراء "حسب طبقاتهم" ثم بتقديرهم لمسألة القدامة الوحداثة، أو بمدى اهتمامهم بغرض من الأغراض الشعرية، وبمدى النبوغ فيه كأن يبحثوا عن أكبر المتغزلين، أو عن أشهر المداحين، أو الهجائين فيهم.

كما أنهم اعتمدوا على مختلف الأساليب الشعرية المجسمة لذلك النبوغ. وقد دفع ذلك التقدير إلى ضرب من الموازنة شهير في النقد القديم ومجال التصنيفات الأدبية الخاصة بالشعر. لكن تلك التصنيفات

---

[1] ـ زكي أبوشادي، "ديوان الينبوع"، الطبعة الأولى، القاهرة، 1961. ص. ب.

لم تعد في الواقع مجدية في المجالات الشعرية الحديثة إذ انتفى التقدير الأغراضي في الشعر، وقد وقع التخلي عنه لصالح القصيدة المفهومية، التي صارت تعنى بمفهوم من المفاهيم عوض عنايتها بغرض من الأغراض، والتي قد تجمع في الواقع على مستوى مرجعيتها، كما على مستوى التناص بين عدد كبير من الأغراض. وقد التبست على سبيل المثال روح المدح والفخر والرثاء والهجاء بأبعاد تأملية لا حصر لها، وهي تستند في الآن ذاته إلى مرجعية قد لا تقدر المقاربة أو الدراسة على حصرها حصرا أجناسيا. على أن الاختلاف الجوهري الثاني الذي تتأسس عليه القصيدة الحديثة هو إفلاتها من التقعيدية التي كانت مسيطرة على مدونة الشعر العربي القديم كما على مدونته النقدية، إلى حدود عجز بعض النقاد عن التجديد في المقولة النظرية وفي مجموعة القواعد الشعرية المتأسسة، كأن ترجع عدة مقاربات نقدية قديمة إلى ما تأسس لدى قدامة بن جعفر حتى أن بعض أخطائه قد أصبحت هي بدورها من أخطائهم.

فالشعر العربي الحديث لا يقوم على جمالية التصنيف، أو على ما يحدثه ذلك التصنيف من جمالية بقدر ما يقوم على دراسة التصنيفات والبحث فيها دون التخلي عن محاولات التصنيف الذاتية التي تنبذ

الجاهز والمتكرر كما تنبذ المترسب من المفاهيم باعتبارها مقوما أسلوبيا من مقومات الشعر، والتي توظّف الوصف على سبيل المثال توظيفا يخرج خروجا تاما عن مقاصده القديمة، بما أن الوصف القديم لا يتضمن التشبيه "دون أن يحصل بينهما تطابق".

ويفرق بعض الدارسين بين الوصف والتشبيه في تعالقه بالشعر، فيرون أن الوصف على سبيل المثال "قد يكون تسمية أخرى للمحاكاة الأرسطية، ويكون الشعر العربي في هذه الحالة متميزا بالتشبيه الذي يتضمنه الوصف".

فالقصيدة العربية الحديثة قصيدة متمردة في مفهومها للشعر، وفي مفهومها للقصيدة ذاتها، وفي تقديرها لكل الوسائل والأساليب التي يتوسل بها الشعر، وإنها لمتمردة في رؤاها، وفي كل أبعادها الرمزية، لكن روح التمرد لا تفيد الفوضى والهدم، بقدر ما تفيد إعادة البناء، وإعادة التشكل الفني، لا فقط باعتبار تمردها على السائد، ولكن، كذلك باعتماد تمردها على نفسها، أي أن العملية الشعرية تقاس بإيحائها وطموحها أكثر مما تقاس بمنجزها.

وهو ما جعل مجموعة من الشعراء أمثال توفيق صايغ وأنسى الحاج يثورون لا فقط على الشعراء القدامى، ولكن كذلك على أنفسهم وعلى ما حاولوا تأسيسه على مستوى الرؤية الشعرية التي لا تقف لديهم عند تغاير "المفردات والدلالة" بل "كذلك على صعيد الأداة التعبيرية التي تكشف بالإظافة إلى هجران القافية والوزن عن ابتعاد كبير عن المنطق الجمالي التقليدي"(1)، فلنقل إذا إن الإتجاه والتيار والأبعاد الجمالية كلها تعود أولا وبالأساس إلى ثقافة الشاعر الفنية وإلى عمق تجربته الشعرية، وإلى حسه الموسيقي والإيقاعي والجمالي. لذلك لا بد من أن نأخذ بعين الاعتبار كل تلك المكونات متمظهرة تمظهرا تأليفيا تقليديا في القصيدة بمعنى تآلفها تآلفا كلاسيكيا تقليديا وبمعنى حركتها الدائرية المكتملة والمتكاملة، مثلما هي قصائد السياب التي نعتت بنيتها بالبنية الدائرية المغلقة"، بمعنى الاكتمال ولا بمعنى الانغلاق، بينما نعتت قصائد أخرى مثل قصائد أدونيس "بالقصائد المتجهة نحو الشمولية المنفتحة للبناء الأوقيانوسي الذي نرى ما يماثله عند سان جون بيرس حيث نجد البناء السمفوني..."(2)

---

1 ـ د. محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1996، ص. 83.

2 ـ م . س، ص. ن.

وتعني الحركة الدائرية للقصيدة الاكتمال والتناغم والانسجام بين كل الوحدات الشعرية المساهمة في بناء القصيدة، بما في ذلك المطالع أو الاستهلال ومجموعة الذرى التي تبلغها حركة القصيدة، أو التي تبلغها الصورة الشعرية، لكن دون التوصل إلى نهاية أو خاتمة بالمعنى التقليدي، بل إن كل وحدة من تلك الوحدات الشعرية تصلح أن تكون خاتمة، بمعنى التوقف عن النص المنجز، لكي يبقى القارئ على جوعه، ولكي تتوقف العملية الشعرية عندما تبلغ ذروتها الحقيقية، حتى لكأن ما لا ينجز، وما يطمح إليه هو أهم بكثير مما ينجز.

ومن أهم الخصائص الشعرية التي تمردت عليها القصيدة الحديثة "التقرير والرتابة والحشو" والتطور في اتجاه واحد، والاعتماد على التوافق والتلاؤم والتطابق ظاهرة انسجام وتناغم، بما أن حقيقة ذلك التناغم إنما تكمن في الجمع بين المتناقضات وفي التطور في اتجاهات مختلفة، قد تبلغ هي بدورها حد التناقض. وتتوسل القصيدة الحديثة بالغموض والضبابية، لخلق أجوائها الجمالية من جهة، ولتبلغ مقصدها الإقناعي والمفهومي من جهة ثانية، بما أنها لا تقنع بمنطقها وحجمها، بقدر ما تقنع برمزيتها وإيحاءاتها العاطفية الغامضة، بل إن جدلية الغموض والوضوح، كما هي جدلية التجلي والتخفي إنما تعود

في حقيقتها إلى ما بينهما مـن تفاعـل، ومـن تجـاوب وانعكـاس وتولـد دلالي لا ينقطـع ولا يتوقف مهما اختلف التأويل وتجدد.

لكن، لئن كانت القصيدة الحديثة تنبني على التمـرد بمعنـى الثـورة عـلى الانمـوذج الواحد مهما كان ذلك الأنموذج إلى حد التمرد على ما يمكـن أن تؤسـسه مـن نمـاذج، فهـي كذلك تبحث عن الوحدة العـضوية بـالمعنى الوظـائفي، وبمعنـى امتـداد الـدفق الـشعري وتكامل الرؤى الشعرية رغم تعقدها وتضاربها وتناقضها.

وقد يرى بعض الدارسين أن تلك الوحدة العضوية إنما تحققها حركة القصيدة التي قد تكون كما ذهبنا إلى ذلك دائريـة منغلقـة، وإمـا منفتحـة وإمّـا حلزونيـة، وقـد رأوا في القصيدة الدائرية تكرارا للبداية والنهايـة، وتكـرارا للوحـدات الـشعرية المكونـة لهـا، مـما يجعل القصيدة تتقدم بابتداع بدائل مختلفة في الصيغة، لضرب واحد من المعاني الشعرية، أو لصورة شـعرية واحـدة هـي مثابـة الـصورة الأولى التـي عنهـا تتولـد وتتكـرر كـل الـصور الشعرية الأخرى. ويرتبط البناء الحلزوني بالبنـاء الـدائري، مـن حيـث التكـرار عـلى مـستوى الترابط بين الوحدات الشعرية، مع اختلاف أساسي هو أن التقدم في القصيدة لا يفيد التكـرار

بمعنى البدائل، إنما تضيف فيه كل وحدة للمعنى السابق بتطويره وتجديده، وبالكشف عن وجه جديد أو عن تشكل جديد للمعنى الشعري بطريقة فنية متجددة.

ويذهب صلاح عبد الصبور إلى أن ذلك البناء الحلزوني إنما "يدور حول ذاته ملقيا بأضواء أكثر على الموضوع الرئيسي في كل دورة"[1]. وهو بناء ولئن كان يبدأ في كل مرة، من منطلق شعري، يتكرر ليربط بين الوحدات الشعرية، فهو لا ينغلق على نفسه بل يكون بمثابة البداية المتجددة، التي قد لا تعرف لها القصيدة نهاية.

أما البناء المنفتح فهو تشكيل لنص لا نكاد نعرف له بداية ولا نهاية، حتى لكأن النص الشعري يبدو مقتطفا من نص متضمن هو النص الغائب، وجمالية ذلك النص تكمن في ما يمكن أن يتخيل له من بدايات أو نهايات قد لا يقنع بها الخيال، كما لا يقنع بها النص ذاته. لذلك فإن المعنى الشعري في تلك القصيدة يكمن في مجموعة الذرى التي يبلغها الدفق الشعري.

وتتعدد الآراء حول تلك الأبنية دون أن تتحد حول موقف منها أو حول رأي بعينه، على أنها في الواقع، ليست إلا مجموعة من

---

[1] ـ م . ن، ص. 85.

المقاربات التي تستلهم النص الشعري المنجز، أو التي توظف بطريقة أو بأخرى تجربة من التجارب الشعرية للخروج بخلاصات، قد ترددها مجموعة من المواقف النظرية، العائدة أولا وأساسا إلى الذات وميولاتها ومنازعها الجمالية والأدبية، والعاطفية.

لكن الأهم من كل ذلك هو أن تلائم تلك الأبنية، النزعة الواضحة والمسيطرة إلى الغنائية في القصيدة الحديثة، خاصة في القصيدة المفهومية ذات المنزع التأملي. لذلك فإن كل محاولات النمذجة بالنسبة إلى القصيدة العربية الحديثة، إنما هي من باب المواضعة على مستوى القراءة والمقاربة، وهي مواضعة إذا ما رددناها إلى روحها المتمردة تتجاوز كل معطيات تلك النمذجة وكل مقوماتها.

والقصيدة العربية الحديثة في تنازعها البنيوي والأسلوبي والجمالي، لم تقف عند منزعها الغنائي، بل تجاوزته إلى نوع من القصائد الطوال أو الطويلة التي استفادت استفادة عميقة من مختلف البنى السردية القصصية، ومن البنى الفنية المسرحية. فالقصيدة الطويلة في العصر الحديث لا تعبر عن الفحولة وعن المقدرة الشعرية بقدر ما تعبر عن أبعاد فنية، وعن نفس ملحمي أو مأساوي.

ومن تلك الأبعاد الفنية التعقد والتنوع في الأساليب الشعرية، والمزج بين الأسلوب السردي والأسلوب الشعري، مزجا يضمن تنوعها المضموني وتشكلاتها الفنية الحديثة. وقد يتضافر تنوعها المضموني مع تنوع حالاتها الشعرية والعاطفية ليكسبها جمالية خاصة، وليخرج معانيها إخراج العاطفة، وليجسم العاطفة في المعنى. وهو ما يجعل المضامين القصصية والمسرحية تتوسل بالشعر، توسلها بالرمز والموسيقى، على أن تتضافر كل تلك العناصر لتفيد معنى الصراع والمعاناة، الذي قد يعتمد في تلك "القصائد الطويلة" على الحوار الباطني وتعدد الأصوات الشعرية.

فالمهم أن البعد الجمالي في الشعر العربي الحديث يتأتى من التغير المفهومي للشعر، ولمنزلته الأدبية، ولوسائله وتوسلاته الفنية، بل لمفهوم الكتابة الإبداعية عموما، ولتقاطعها مع المجالات الإبداعية الأخرى. وأهم ما طرأ من تغير على ذلك المفهوم هو التقدير النسبي لكل ما يمكن أن يبلغه الفن ولمحاولات التجاوز التي لم تعد مجسما نصيا فقط، وإنما هي كذلك مقولة فكرية يدين بها الشاعر ويستند إليها النص الشعري.

فالشعر العربي القديم قد حقق ذاته، تحقيقا كاملا، لكن ذلك لا يعني أنه قد بلغ الاكتمال. لذلك فهو في حاجة إلى كل المحاولات التجديدية، التي تبقى بالنسبة إليه بمثابة البحث المتواصل عن بعض تمظهرات الرؤيا الشعرية التي تطمح إلى الكمال، لأن الشعر باعتباره إبداعا جماليا، أو كتابة تتشكل تشكلا جماليا، فهو في حاجة إلى رفض ما تشكّل حتى يتم التجديد باعتباره انعكاسا لمواضعات الزمان والمكان الجديدة. وهو ما يجعل البحث في جمالية الشعر العربي الحديث، لا بحثا في الصور الجمالية لذلك الشعر فقط، بل كذلك بحثا في إمكانيات التشكل الجمالي المتاحة، وغير المتاحة، إذ في تلك الإمكانيات المتعددة، تكمن حقيقة الشعر العربي الحديث، إذ ما عادت الجمالية الشعرية معيارية ثابتة، خاصة أن جل المعايير الشعرية قد أفرغت من معاني الجدوى واللاجدوى فيها،كما لم يعد يتقيّد الشاعر بقيود يظن أنها ثابتة، لأن تحديد حرية الشاعر ليست في الواقع إلا تحديدا لمسالك البحث عن الجمالية الشعرية، لذلك لا بد للشعر وللشاعر من استقلالية. واستقلاليتهما تعني التعامل الحر، والتفاعل العميق واللامشروط مع كل المستجدات الفكرية والمعرفية والفنية، دون الارتباط بالضرورة بمبدإ الالتزام والجدوى.

فتلك الحرية إذا ما تجسمت مبدأ جماليا، كفيلة بأن تجعل الشعر يصنع نفسه بنفسه. لذلك فإن قيمة الشعر لا تكمن في ما يدل عليه، وإنما في ما يمكن أن يدل عليه، وفي ما يمكن أن يمثله. وتعنى حرية الشعر والشاعر أولا الرفض لكل ما هو محرم أو ممنوع في الشعر بالمعنى المفهومي، وهي تعني ثانيا تدارك العودة إلى كل ما حرم، إذ لا جمالية دون ذلك التدارك. لذلك فإن الفن الذي يتخلى على سبيل المثال عن المواضيع الدينية والميثولوجية والتاريخية الكبرى...يبقى مشكوكا فيه...[1]

لكن، ربما من بعض سلبيات تلك الحرية أن يستسلم الشاعر للصدفة ولعرضيات الحالة الشعرية، وأن يجعل من ذلك الاستسلام مبدأ، ورؤية شعرية قد يؤمن بجدواها وبمنجزها، على ألا يتخذ التخوف من تلك السلبيات تعلة، تدعو إلى الخوف على الشعر من الفساد، والتردي، وهو ما حدث فعلا في العديد من المقاربات والدراسات النقدية في مجال اشعر العربي الحديث، وهي تعلة لا يمكن أن تكون إلا واهية، إذ تدعو إلى مجرد الانصياع للقانون الشعري، وإلى تكرار تجربة من التجارب الشعرية التي تراها متميزة. ورغم ذلك فإنه يصعب حقا حد المعادلة الإبداعية الشعرية في الأزمنة الحديثة

---

[1] ـ جيرار برا، هيقل والفن، تر. منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط I، 1993، ص 30.

[.Gerard Bras, Hegel et l'art, Textes traduits par J/P. Lefebvre et J/P- Mathieu, P.U.F]

تماما كما كان ذلك صعبا في الأزمنة القديمة، لأنه يصعب حد الفواصل بين الحرية الإبداعية، و"فتح المجال أمام الفوضى التي تعم الآن والتي يتذمر منها أدونيس [لأن] هذا النظر القاصر هو الذي فتح المجال لكتاب لا يملكون الخبرة الكافية ليس فيما يتعلق بأوزان الشعر فقط وإنما أيضا فيما يتعلق بنواح أخرى."[(1)]

ومن سلبيات الشعر العربي الحديث أيضا ألا يوازن بين الكتابة والإنشاد وبعض نصوصه تستمد شهرتها وقيمتها وصيتها من إلقائها وإنشادها، وقد استطاع أصحابها أن يؤسسوا لجمالية الإلقاء والإنشاد، فاحتفى بهم السامعون والمتأثرون بطرق القراءة والإنشاد والتمثيل، رغم ضعف نصوصهم المكتوبة، فكأن الشعر صار إخراجا يتجاوز المكتوب، وكأن الشعر يستمد البرهنة على عبقريته الشعرية لا من النص الشعري ذاته، ولا من مقوماته الفنية التي تضمن له إبداع الكتابة، وإنما من طاقات أخرى قد تتجاوز تلك الطاقات الأولى إلى طاقات غير معهودة في مقاربة الشعر مثل الإخراج الذي يتم عن طريق الصورة المبثوثة، أو عن طريق الرواج المقصود لسبب من الأسباب، ولغاية من الغايات. وإن لفي ذلك الإنشاد والحفظ غاية من غايات الشعر القديمة بما أن الشعر في القديم كان ينظم قصد إنشاده

---

1 ـ جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، كتابات في نقد الشعر، دار الحرف العربي، ودار المنهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط I، 1995.

وحفظه. لكن ما كان الإنشاد في القديم قناعا لإخفاء بعض وجوه العجز والقصور، أو لإدّعاءات تهريجية واحتفائية هي أبعد ما تكون عن الشعر.

وقد تكون بعض النصوص الشعرية الأخرى في نصها المكتوب نصوصا متميزة، فيسدل عليها الستار كي لا تروج ولا تشتهر، ولو عرضا، لسبب من الأسباب ولغاية من الغايات كذلك. وإنه لمن المغالطة في حق الجمالية، أن نقيم جودة الشعر بمدى تقبل الجمهور له في محافل إنشاده، إذ غالبا ما تعوز المحتفين بالشعر في تلك المحافل العديد من مقومات القراءة الرفيعة، أو حتى الاستماع السليم. بل إنه لا بد من التمييز في العصر الحديث بين القصيدة التي تكتب لتقرأ قراءة عارفة بالشعر، والقصيدة التي تكتب لتنشد إنشاد الإطراب لا بما تقوله القصيدة ولا بما توحي به، وإنما بما يتخذ لها من وسائل الإطراب، وتكون عادة خارجة عما به يتوسل إلى الجمالية الشعرية. بل إن المقاربة القديمة لإنشاد الشعر ما عادت تقنع بجدواها لأن الشعر القديم إلى جانب إنشاده، كان ينظم ليحفظ، مثلما حدث بالنسبة إلى المعلقات التي كانت درجة حفظها مطابقة لخصائص الإيقاع التي تسهل عملية الحفظ. والأهم من كل ذلك هو أن نبحث عن جمالية النص المكتوب في تعالقه بالنص المقروء، وبالنص المنشد أو المسموع.

الأبعاد الجمالية الرومانسية

في الشعر العربي الحديث

يعد الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث أهم تيار استطاع أن يضمن لذلك الشعر تجاوز التقليدية التي كان همها محاكاة الشعر العربي القديم في عصوره الزاهرة، بل إن الرومانسية قد استطاعت بطرق أو بأخرى أن توجه ذلك الشعر وجهته الحداثية، وأن تحد نقلته النوعية والمفهومية بالخصوص، فكان أن تحددت عبر الشعر الرومانسي علاقة الإنسان العربي الحديث بجذوره وتراثه من جهة، وبالآخر الغربي بتحديد آفاق طموحاته، وآفاق انخراطه في الحداثة الفكرية والأدبية، وبالأخص الشعرية، من جهة أخرى، ويتأسس لب ذلك التراوح على تراوح في الرؤية الجمالية، تلك الرؤية التي رغم محاولة تأصيلها في القديم، تبقى موسومة بروافدها الأجنبية أساسا، خاصة الروافد الفرنسية والانقليزية، عدا الروافد الألمانية المنسية، والتي ولا شك تبقى حاضرة بطرق خفية في الروافد الأولى. وأهم خصائص تلك الجمالية تكمن في تطلعها إلى المستقبل، أو في رؤاها المستقبلية الاستشرافية، المستندة إلى مجموعة من التغايرات النظرية

والتطبيقية التي بشرت بها الرومانسية الغربية، خاصة بالنسبة إلى التغير في مفهوم الشعر بتغير استشراف المستقبل الثقافي وباقتران الجمالية الشعرية اقترانا مباشرا بجماليات الشعر الأوروبي. ولقد ساهمت مدرسة المهجر مساهمة فعالة في تغيير الـرؤى الـشعرية العربيـة، بل في تغيير مفهوم الكتابة عموما بالإلحاح على ضرورة التجديـد في وظائفهـا ومرجعياتهـا ومقاصدها، و أساليبها، وبالأخص في وظائفها على مستوى الفرد والمجموعة.

بل إن الشعر العربي، باكتشافه الرومانسية الغربية، وبتوسله بوسائلها قد اسـتطاع أولا وأساسا أن يبث نفسا جديدا وروحا جديدة في القصيدة العربية، خاصة أن الرومانسية العربية قد اختلفت في قراءتها ومقارباتها وفي تجسماتها النصية الشعرية باختلاف البلـدان العربية، وبـاختلاف المـشاريع الإبداعيـة فيهـا، حتـى أن الإعـلان عـن الرومانـسية في تلـك البلدان كان بمثابة الإعلان عن رحلة جديدة في تاريخ الإبـداع الـشعري، هـي الرحلـة نحـو التجديد والمجهول، رغم أن بعضهم قد ذهب إلى أن الرومانسية العربية إنمـا هـي تواصـل للتقليدية، أو انقلاب عليها في الرؤية والمفهوم.

لكن المفاهيم الرومانسية الجديدة التي روجت لها مدرسة المهجر العربي في أمريكا الشمالية، والجنوبية، مع ما روج له تداول مجموعة من الشعراء الرومانسيين في العالم الغربي أمثال الفريد دي موسيه، وألفونس دي لا مرتين، وفيكتور هيجو، والفريد دي فني، من الفرنسيين وأمثال اللورد بيرون، وجون كيتس، ووليام وردزوورث وشكسبير وكولردج من الإنقليز. لكن علينا ألا نغفل أن إقبال العرب على قراءة هؤلاء وعلى التمثل بهم كما هو الإقبال على الكتابة الرومانسية عموما إنما قد تم متأخرا بالنسبة إلى ظهور الرومانسية الغربية، بما أن الرومانسية العربية قد ظهرت في المنتصف الأول من القرن العشرين، بينما ظهرت الرومانسية الغربية في المنتصف الأول من القرن التاسع عشر. والغريب أن الاتجاه الرومانسي العربي قد ظهر بعد ظهور الاتجاه الواقعي في أوروبا، وكان من المنتظر أن يأخذ الأدب العربي مباشرة عن ذلك الاتجاه الواقعي، غير أنه ولظروف مخصوصة مرتبطة بملابسات تلك الفترة، قد عاد إلى التيار الرومانسي، لما في ذلك التيار من تجاوبات عميقة مع مشاعر الإنسان العربي الذي كان يطمح إلى التحرر، وإلى الثورة العارمة، رغم إحساسه بالإخفاق والعجز. كما لاقت الرومانسية الغربية صدى عميقا

لدى الأدباء خاصة الشعراء العرب المحدثين لما كان لها من تفاعلات مع العديد من المفاهيم والتصورات الأدبية وبالأخص الشعرية العربية القديمة، كالاستناد إلى المرجعية المثالية، وكارتباط مفهوم الحياة والوجود بالحب والجمال في تعالقهما تعالقا جدليا، محيلا على النضارة والعفة والطهارة وهي المعاني التي لخصها جبران خليل جبران في قولته الشهيرة الواردة في نص : "رؤيا من كتاب العواصف"، "الحياة بغير الحب كشجرة بغير أزهار ولا ثمار، والحب بغير جمال كأزهار بغير عطر، وأثمار بغير بذور...الحياة والحب والجمال ـ ثلاثة أقانيم في ذات واحدة مستقلة مطلقة لا تقبل التغيير ولا الانفصال"[(1)].

لكن كما أن تلك الجمالية مرتبطة بالحب الذي هو جوهر الحياة، فإن من معانيها الحب الأول المفقود، والحنين الدائب إلى الأراضي القصية، والمواطن السحرية، والجنان المفقودة والأزمنة السحيقة. وهي معان تكسب الشعر العربي الرومانسي لذة خاصة، وأبعادا جمالية قد اعتبرت جديدة لارتباطها بالبحث عن المجهول، أو بما يسمى "بنداء المجهول" وبمباحث مضمونية ومفهومية ما كانت تستخدم لغايات جمالية مثل جمالية الموت، أو كالإحساس بالغربة الأبدية، أو بالضياع

---

[1] ـ جبران خليل جبران، العواصف، نص، رؤيا، مؤسسة نوفل، بيروت، ط II، 1986، ص.120.

الأبدي وبالتلاشي، وبوطأة الزمن. ولقـد وجـد الـشعراء العـرب في تعلقهـم بتلـك المباحـث مكتشفا شعريا جديدا مقترنا بما وجوده من لذة خاصة في بكائيات ألفـونس دي لا مـرتين، وبالأخص في قصيدته الـشهيرة "البحـيرة" التـي ترجمهـا عـلى محمـود طـه شـعرا، وجعلهـا قصيدة من أشهر قصائد ديوانه،تحمل ذات العنوان، وهي التي يقول في مطلعها:

ليت شعري أهكذا نحن نمضي

في عبــاب إلى شــواطئ غــمـض

ونــخــوض الزمــان في جـنـح ليــل

أبدي يضنـي النفـوس وينــضـــي

وضفاف البحيرة ترمقها العين فبعض يمر في إثر بعـض

دون أن نملـــك الــرجــــوع إلــى مـا

فات منها ولا الرسو بأرض

إلى أن يقول :

يا زمانا يمر كالطير مهلا

طائر أنت ؟ ويك قف طيرانك ![1]

---

[1] ـ علي محمود طه، "الملاح التائه"، في الأعمال الكاملة، قصيدة "البحيرة"، لألفـونس لامـرتين، دار العـودة، بيروت، 1987، ص ص. 207ـ215.

ولقد لاقت قصيدة البحيرة للامرتين، ضمن القصائد الرومانسية المترجمة رواجا لا مثيل له، إذ بالإظافة إلى ترجمة علي محمود طه، ترجمها أحمد حسن الزيات، وابراهيم ناجي ونقولا فياض[1]، وهو ما يؤكد أن من جماليات الشعر العربي الحديث أن تتجاوب البكائية الرثائية القديمة مع البكائية الرومانسية الغربية.

وإنه لمن المهم أن نؤكد التباين الحاصل بين ما تبشر به الرومانسية من ثورة وتمرد على القديم الموروث، وعلى ما هو مترسب ومتوارث، وبعض الصور والقوالب الجاهزة التي تؤكد الرومانسية العربية، ذلك التباين الذي يعبر عنه محمد بنيس بقوله : "المتخيل العربي، إذن، يقدم لنا الرومانسية في صورة الاستسلام بدل المناهضة، والانكفاء بدل إعلان حرية الذات ضد سلطة الجماعة والإجماع، العجز اللغوي والقصور الثقافي بدل تفجير اللغة والبحث في مجهول اللغة والثقافة، هذه الصورة المقعرة للرومانسية في متخيلنا الجماعي تتركنا بعيدين بكل اختصار، عن الرومانسية وتتركنا خارج ضرورة الزمن الرومانسي لاستيعاب الحداثة الأوروبية، كمقدمة لكل مساءلة تتوجه نحو الذات أو الآخر"[2].

---

1 ـ أنظر عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط III،1981،ص.135.

2 ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط. I، 1990، ص. 12.

وإن التباين ليبدو واضحا بين التقليديين الذين كانوا يستلهمون جماليات الشعر العربي القديم، من خلال أشهر نماذجه، بالعودة إلى العصور الزاهرة لذلك الشعر، والرومانسيين الذين دعوا، على الأقل، على المستوى النظري والتنظيري، إلى تجاوز تلك الأبعاد الجمالية القديمة، وإلى ضرورة هدمها حتى يتم بذلك بناء جمالية جديدة، همها تبديل المساءلات الشعرية وتغييرها، بالحفر في منسي الثقافة العربية والبحث عن ملامح جديدة لكيان أدبي متغاير عن القديم ومطور له. كما أن التباين حاصل على مستوى التأريخ للرومانسية وعلى مستوى تبلور مفاهيمها، وتجسمها في المدونة الأدبية. ولقد بادرت مصر ولبنان إلى ذلك التبلور في العقد الأول من القرن العشرين(1). بينما ظهرت البوادر الرومانسية في البلدان العربية الأخرى في العقد الثالث والعقد الرابع من هذا القرن.

لكن التبشير بالمبادئ والمفاهيم والرؤى الرومانسية، في الوطن العربي، سواء اتخذ شكلا تنظيريا بحتا أو شكل محاولات نقدية أو شكل قصص، أو حكايات قصيرة كالتي يكتبها جبران، في كتابه

[1] ـ لقد ظهرت قصيدة خليل مطران الرومانسية : "المساء، في مصر، سنة 1902، بينما كتب اللبناني جبران خليل جبران كتابه "الموسيقى سنة 1905".

"العواصف" أو في "دمعة وابتسامة" أو في "الأجنحة المتكسرة"، أو في شكل منجز شعري كالذي يبلوره جبران نفسه في قصيدة "المواكب الطويلة"، أو كالذي قام به عبد الرحمان شكري، أو علي محمود طه، أو الشابي، في بعض قصائدهم التي بإمكاننا أن نعتبرها بيانات عن الرومانسية، بطريقة إبداعية شعرية تتخذ الصورة الشعرية مختزلا للمفهوم أو للفكرة الرومانسية. وكل تلك الأفكار والمعاني تنزع في الواقع منزعا غنائيا، يقوم على الإنشاد والبكائية وينزع إلى رثاء الذات المتأزمة السجينة، والتي تحلم بالخلاص وبالتخلص من محاصرة الزمن ومن وطأته. وإنها لتنشئ من ذلك الحلم لذة في الكتابة، قد تدعو إلى الاستسلام للقدر، ولا إلى الثورة عليه، وتعبر عن الخوف من الهرم، ومما ينشأ عنه من يأس وعذاب...وكلها من المعاني التي تميز حقا وحقيقة الرومانسية العربية، عن غيرها في بعض البلدان الغربية. وإنا لنعتبر أن بعض الدراسات الشهيرة في الرومانسية، تلك التي تنزع في مقارباتها وأحكامها إلى العالمية والكونية، إنما تبقى منقوصة لأنها لم تأخذ بعين الاعتبار التباين الحاصل بين تبلور الرومانسية في البلدان الغربية، وتبلورها في البلدان العربية، حتى وإن عد ذلك التبلور سلبيا بالنسبة إلى العرب أنفسهم، بما أن هؤلاء كادوا أن يقتصروا في

الرومانسية على الغنائية والبكائية، وعلى الاستسلام للزمن الأسمى، وعلى نوع من الشعور بالسعادة المطلقة، أو الشعور بالعجز إزاء القدر...

لكن ذلك الفهم المنقوص أو المنصرف عن بعض المقاصد الرومانسية الحقيقية قد لا ينطبق على جبران خليل جبران الذي يبقى أهم من انشغل بالمبحث الرومانسي، وأهم كاتب عربي حاول أن ينقل الأفكار والمفاهيم الرومانسية إلى مستوى المنجز النصي، بما أن نصوصه الإبداعية تنبني بناء مفهوميا. ولعل أهم تلك النصوص كتاب "العواطف" الذي ظهر في طبعته الأولى سنة 1920، وقد "ضم الكتاب قصصا رمزية وقصائد نثرية كتبها جبران ما بين 1912 و1918 باستثناء "نحن وأنتم" التي نشرت سنة 1910"[(1)]، ويحاول جبران خليل جبران في كتاب "العواصف" أن يكشف عن سلبيات الشرق وعن أسباب "تخلفهم وسطحيتهم وجمودهم وتشبثهم بالماضي". وهي أسباب في نظره فكرية، ودينية واجتماعية وسياسية.

---

[1] ـ نازك سابا يارد، مقدمة كتاب العواصف (دراسة وتحليل)، مؤسسة نوفل، بيروت، ط II، 1986، ص. 5.

ويآخذ جبران خليل جبران على الأدب العربي اجتراره للماضي و تشبثه بنماذجه وبقوالبه الجاهزة، وبمواضعاته التي لم تعد مطابقة للحاضر، ولا مشروطة بالنسبة إلى المستقبل. كما أنه يحاول أن يحدد آفات التخلف في الفترة التي ألف فيها كتابه.

ويؤسس جبران خليل جبران موقفه من الحياة والوجود ومن الآخر على الحب. ويقترن الحبّ لديه اقترانا عميقا بالجمال فكما أن الحب لديه علوي ومقدس، فإن الجمال علوي ومقدس كذلك. لذلك فإن الحب يتمرد على القانون وعلى تقاليد الزواج. كما أن الحب يرفع الإنسان ويقربه من الله. بل الحياة لديه "نصفان : نصف متجلد ونصف ملتهب، والحب هو النصف الملتهب"[1].

والحب هو المفجر لكل المعاني الإنسانية : كالشفقة والرحمة ومؤازرة المظلوم والبكاء للفقراء والتعساء، وهي معان مرتبطة بالألم وبالمعاناة الإنسانية. بل "إن الألم الذي قدسه في "نحن وأنتم" يطهر النفس ويسمو بها، فيقربها من الكمال. لكن كل تلك المعاني تنزع كذلك بالأدب منزع الكآبة. وهو الموقف الذي عبر عنه بقوله : "نحن أبناء الكآبة، نحن الأنبياء والشعراء والموسيقيين"[2].

---

[1] ـ انظر نص "على باب الهيكل"، العواصف، ص. 61.

[2] ـ العواصف ص 81.

غير أن الألم لدى جبران لا يعني الضعف، كما لا يعني الخنوع والاستسلام، بـل إنـه الألم المفضي إلى التمرد والعظمة، تلك العظمة التي عبر عنها نيتشه والتـي أثـرت في جـبران عميق التأثر. وقد أعجب جبران أيما إعجاب بكتاب نيتشة : "هكذا تكلـم زردشـت"، وهـو الذي آمن كما آمن نيتشة بريـادة الـشعراء والموسـيقيين والفنـانين عمومـا لأنهـم الأنبيـاء، الذين يحملون مشاعل المستقبل، والذين يدركون الحقيقـة التـي مـا بعـدها مـن حقيقـة. ولأنهم أنبياء يدركون الحقيقة، فهم غرباء في أوطانهم وخارجها. هم غربـاء في العـالم، "وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة، تجعلهـم يفكـرون أبـدا بـوطن سـحري لا يعرفونـه، وتملأ أحلامهم بأشباح أرض قصية، ما رأتها عيونهم"[1].

إن تلك الغربة الأبدية عن الذات، وعن الآخر، في الوطن وخارجه بـين الأهـل والخلان، تجعل الشاعر يبحث عن موطن مفقود أو عن جنـة ضـائعة، هـي المـوطن السحري أو عالم الجمال الذي يقضي الشاعر عمره باحثا عنـه، آمـلا في العـودة إليـه؛ إنه الجمال الذي لا يطال، ولأنه لا يطال، فإن كل مـا ينجـز للاقـتراب منـه وملامـسة تخومـه إنمـا هـو الـسّعي المـستتب إلى التغـاير. فـلأن الـشاعر غريـب عـن نفـسه،

[1] ـ العواصف، نص، الشاعر، ص. 250.

فإن الجمال يعيد له التآلف مع الذات. وإنه لنابع من مواضعات الغربة، كأن يعيش منبوذا وحيدا و ضائعا. ذلك الضياع الذي يصفه جبران بقوله : "أسير في شوارع المدينة، فيتبعني الفتيان صارخين : هو ذا الأعمى فلنعطه عكازه يتوكأ عليها. فأهرب منهم مسرعا. ثم ألتقي سربا من الصبايا فيتشبثن بأذيالي قائلات : هو أطرش كالصخر، فلنملأ أذنيه بأنغام الصبابة والغزل. فأتركهن راكضا. ثم ألتقي جماعة من الكهول فيقفون حولي قائلين : هو أخرس كالقبر فتعالوا نقوم اعوجاج لسانه، فأغادرهم خائفا. ثم ألتقي رهطا من الشيوخ فيومؤون نحوي بأصابع مرتعشة قائلين : هو مجنون أضاع صوابه في مسارح الجن والغيلان"[1].

ذلك الجنون إنما هو الجنون الفني، وهو التميز والتفرد والعبقرية، والمقدرة على ابتداع عوالم لا يقدر عليها إلا الشعراء. هي عوالم الخيال الشعري، الذي يبني معادلات الوجود و الحياة، عوالم جماليتها ساحرة مروعة، فاتنة ومذهلة ومخيفة، تدخل على النفس الطمأنينة، كما تدخل عليها الفزع، هي العوالم التي يصفها جبران بأسلوبه الأخاذ قائلا : "أسير في البرية الخالية فأرى السواقي تتصاعد

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص. 251.

متراكضة من أعماق الوادي إلى قمة الجبل، وأرى الأشجار العارية تكتسي وتزهر وتثمر أوراقها في دقيقة واحدة، ثم تهبط أغصانها إلى الحضيض وتتحول إلى حيات رقطاء مرتعشة. وأرى الأطيار تنتقل متصاعدة، هابطة مغردة، مولولة، ثم تقف وتفتح أجنحتها، وتنقلب نساء عاريات، محلولات الشعر، ممدودات الأعناق، ينظرن إلي من وراء أجفان مكحولة بالعشق ويبتسمن لي بشفاه وردية مغموسة بالعسل، ويمددن نحوي أيديا بيضاء ناعمة معطرة بالمسك واللبان، ثم ينتفضن ويختفين عن ناظري ويضمحللن كالضباب تاركات في الفضاء صدى ضحكهن مني واستهزائهنّ بي"(1).

فالرؤيا الجمالية الرومانسية لدى جبران خليل جبران، كما هي مرتبطة بالألم، فهي مرتبطة كذلك بالرحلة إلى المجهول، وإلى الأراضي القصية، هي رحلة الرائد، والنبي والرسول، ذلك الذي يتنكر له أهله وذووه، رغم تميزه وتفرده وعبقريته. فرغم أن الغيب قد اختاره لكي يكون رسوله، فهو يتألم من ذلك التناقض قائلا : "أنا غريب، وقد جبت مشارق الأرض ومغاربها فلم أجد مسقط رأسي، ولا لقيت من يسمع بي"(2).

1 ـ م . م . ص ص. 252ـ 253.

2 ـ المصدر نفسه، ص. 251.

غير أن غربة الرومانسي وضياعه، وتألمه وتأففه، وهي الحالات النفسية الملازمة له لا تعني ضعفه بقدر ما تعني قوته وبأسه. بل إن الرومانسية قد بنيت على الدعوة إلى الهدم، قصد إعادة البناء. وهي فكرة الثورة العارمة المجسمة في النص الأول من كتاب العواصف لجبران، و هو نص "حفار القبور"، رغم أن ذلك النص تنتهي فيه فكرة الهدم والثورة بالعجز. يقول جبران في خاتمة ذلك النص : "ومن تلك الساعة إلى الآن، وأنا أحفر القبور وألحد الأموات، غير أن الأموات كثيرون وأنا وحدي وليس من يسعفني"[1].

وفكرة الهدم والبناء يتبناها نعيمة في كتابه "الغربال"، ليؤسس عليها نظريته النقدية، وإن غلبت عليه، كما غلبت على جبران النزعة الذاتية، وهي نزعة تستبطن العالم لتضفي أحاسيسها الداخلية على الرؤية الجمالية بمعنى المقاربة النفسية، والمقاربة الأخلاقية، أو المقاربة الروحية، أو الروحانية[2]. وقد أقحم نعيمة المسألة الذوقية في المقاربة الجمالية عموما، بما أن الأدب هو صياغة للموقف الإنساني، وسيبقى صياغة لذلك الموقف. إنه الموقف الذي عبر عنه محمد مندور

---

1 ـ العواصف، نص حفار القبور، ص 39.

2 ـ انظر هيغل، الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة، بيروت، ط. II، 1986، ص ص. 335ـ336.

في كتابه : "في الميزان الجديد" بقوله : "إن العبارة الفنية عن موقف إنساني، عبارة موحية، إذ من البين أن كل أدب، هو قبل كل شيء صياغة لموقف إنساني، وأن بين الأمـرين، رابطـة وثيقة، إذ في تلـك الـصياغة يتركـز موقـف الكاتـب مـما أمامـه مـن عـالم الـنفس، أو عـالم الطبيعة"[1]. فالرومانسية في تمثلاتها لذلك الموقف الإنساني، إنما تبحـث عـن رؤيـة جديـدة للعالم تجسم في أشكال فنية جديدة ملائمة لذلك البحث. وإنها لتوظف الخيال في وصـولها إلى تلك الغاية، وقد استطاع الخيال أن يضمن لها التحرر والـتخلص مـن قيـد الطبيعـة، أو من إسارها، بجعل العبقرية الفنية، والعبقرية الشعرية، تميـل إلى الروحيـة، أو إلى مـا وراء الطبيعة، وهي بذلك الميـول أو النـزوع إنمـا تطمـح إلى الكـمال وإلى البرهنـة عـلى اقتـدار العبقرية الفنية، وعلى مقدرة الفن عموما. لذلك فهي تضفي على الطبيعـة صـفة المثاليـة، وتبحث عن الاتحاد الرائع معها، أو عن الاتحاد بين الـداخل والخـارج. وهـي المعـاني التـي عبر عنها الشاعر الرومانسي المصري علي محمود طـه في قـصيدته الـشهيرة "مـيلاد شـاعر"، والتي هي من قصائد ديوانه : "الملاح التائه" بقوله :

---

[1] ـ محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 137ـ138.

قال : لم تبدلـي الطـبيعة يـوما

حيـن أقبلـت مثـل هـذا الـروء

لا، ولم يسر مـلء عيـني وأذنـي

مثل هـذا السّنـى وهـذا الغـنـاء

أي يشـرى لها تـجـمـلـت الأر

ض وزافت في فاتنـات المـرائـي ؟

علها نبئـت من الغـيـب أمـرا

جمـلـتـه لهـا نـجـوم المسـاء

قال مـاذا أرى ؟ فـردد صـوت

كصـدى الوحـي فـي ضـمير السـماء

إن هذا يا فجر ميـلاد شـاعـر ![1]

وتمثل الشعر الرومانسي للطبيعة تمثلا روحيا يقابل تمثل الكلاسيكية لها تمـثلا حسيا، ويؤسس الجمالية الرومانسية في الشعر على مبدإ الذاتيـة. كـما أنـه في علاقـة بمفهوم السـمو والارتقـاء نحـو الحقيقـة، تلـك التـي مـن معانيهـا : الجـمال والحـق والفضـيلة والطهـارة...والنقـاء والسـناء، والنضـارة. لكـن لا بـد مـن أن نشـير إلى أن

[1] ـ علي محمود طه، قصيدة ميلاد شاعر، ديوان الملاح التائه، الأعمال الكاملة، دار العـودة، بـيروت، 187، ص ص. 14ـ15.

التطابق بين الشكل والمضمون لا يمثل الهدف الأسمى للفن الرومانسي، بما أن الصورة الحسية هي مجرد تعلة أو مدخل إلى المعاني الروحية أو إلى العوالم الروحانية، بمعنى أن الشكل العارض ليس مقصدا في حد ذاته، بل هو مدخل إلى الجوهر الذي عنه تتفجر كل الطاقات الجمالية، ذلك أن الشعر صار ينسحب تدريجيا من العالم الخارجي ليرتدّ إلى الذات، وليوازي بين العالمين، ولكي يعتمد على العالم الداخلي الباطني منطلقا للرؤية. ولقد نعت ذلك الانسحاب من العالم الخارجي بعزوف الفنان عن ذلك العالم، عزوفا لا يفيد عدم الانشغال به، بقدر ما يفيد مقاربته مقاربة ذاتية. وتفيد تلك المقاربة الذاتية أن الجمال هو الجمال الروحي الصرف، أو هو كما يقول هيغل: "جمال الذاتية اللامتناهية".

فالجمال الروحي هو الجوهر، وهو جمال الفكر والأخلاق والسلوك، الذي قد يتخذ شكلا مطابقا له، كما قد يتخذ قناعا يقنعه، ويغشي وجه حقيقته. وإن من أهم مجسمات ذلك الجمال الروحي أن تصبح فكرة الجمال عنصرا من العناصر القارة في القصيدة الحديثة، شأنها شأن الموسيقى في تمظهرها الجمالي، إذ بخروج الإيقاع في القصيدة الحديثة من العروض إلى الموسيقى تمّ التغير في مفهوم

الشعر، وفي مفهوم القصيدة التي أصبحت تميل إلى الأغنية أو الأنشودة، في نوع من التلاقي الأدبي، والشعري بالخصوص، بين غنائية الشعر العربي بالمعنى القديم وغنائية الشعر الغربي بالمعنى الحديث. ولقد استلهمت القصيدة الرومانسية على هذا المستوى الموشح الأندلسي بنية، وشكلا وتوزيعا، فأكدت ظاهرة التكرار الإيقاعي فيه، جاعلة من تلك الظاهرة لازمة موسيقية جمالية، تعمق البناء الدائري للقصيدة، وتوثق الصلة فيها بين الجمال، والموسيقى والبعد التأملي. وقد يتوافق اللقاء بين القديم والحديث، بين الشرقي والغربي، أو بين عبقرية الشعر العربي وعبقرية الشعر الغربي، في القصيدة الرومانسية العربية الحديثة، مع اللقاء الحضاري والتاريخي.

إنه التوافق الخفي والعميق في القصيدة بين الحب والجمال، مضمونا لتلك القصيدة أو موضوعا لها. ولعل من أشهر تلك النماذج الشعرية، القصيدة الرومانسية : "أغنية الجندول"، لعلي محمود طه، من ديوانه : "ليالي الملاح التائه". وهي التي يجعل فيها الشاعر من مدينة فينيسيا أي البندقية، ومن لقائه بها وهي تحتفل بكرنفالها الشهير رمزا للقاء الحضاري والتاريخي والشعري والفني بين الشرق والغرب، ثم للقاء الشعري والغرامي، بما أن الشاعر سيلتقي فيها بحبيبته الفرسوفية.

وإن مطلع القصيدة ليدل على تحسره على الماضي، وعـلى كـل مـن هـاموا بمدينـة البندقية مثلما هام بها. وإنه ولا شك يفكر في كل الشعراء الذين تغنـوا بهـا مـن مسـلمين ومسيحيين، من عرب وغير العرب، كما يفكر في كل الفنانين من المهندسين والرسامين الذين حاولوا تخليد مآثرها، كل الذين تغنـوا بجمالها ثـم مـروا وطـواهم الـزمن، وهـي الباقيـة الخالدة، كل الذين عناهم بقوله :

أين مـن عنـــي هاتيـــك الـمجالـــي،

يا عروس البحر، يا حــلم الخـــيــال

أيـــن عاشــــقـــــك سـمّـــار الليـالــــي

أين مـن واديــك يا مهـــد الجمـــال

موكــــب الغيـــد، وعيـــد الكرنفـــال

وســرى الجنــدول في عرض الــقنال

بين كأس يتشـــهى الـــكرم خمــره،

وحبيـــب يتــمنى الـــكأس ثغره،

التقـــــت عيــــني بـــــه أول مــره،

فعرفت الحب مــن أول نـــظره[1]

---

[1] ـ علي محمود طه، الديوان، ص.9.

فعلي محمود طه على غرار جل الرومانسيين العرب، يحافظ على الصورة الشعرية القديمة، التي تذكرنا بالصورة الشعرية لدى عمر الخيام، ولدى أبي نواس، وإنها لتذكرنا بخمرياته. وتتم تلك المحافظة على الصورة القديمة، بالاعتماد على اللغة الشعرية التراثية، ولئن امتزجت ببعض الألفاظ والتراكيب المعاصرة، لكن التجديد فيها سيتم، وكما هو التجديد لدى الرومانسيين العرب عموما، في المضمون أو المواضيع الشعرية، وبالأخص في الأبعاد الجمالية، التي وظفت تلك الصورة واستخدمت لبلوغها.

وهو ما يجعل جمالية الصورة الشعرية تتركب من عناصر شعرية عربية قديمة تمتزج بالعناصر الشعرية العربية الحديثة، مع تجوز بالنسبة إلى كل تلك العناصر، لأنها تكتفي بالتوسل بها، فتستخدمها تعلة لإنجاز حداثتها في الحاضر. ولقد قدر بعض النقاد العرب المحدثين ذلك الامتزاج تقديرا سلبيا، وما هو في الواقع بالسلبي، لأنه في حقيقته يجمع بين مميزات الشعر، على الاختلاف في الانتماء الزمني بالنسبة إلى تلك العناصر. وإنا لنلمس في الشعر العربي الرومانسي ميولا إلى الجمال القديم الغابر، الشاهد على عبقرية العصور الماضية، وعلى طموحات الإنسان الجمالية، عبر تلك العصور. ويتجسم ذلك الميول في تشكيل المكان تشكيلا جماليا. لذلك يلح ذلك الشعر على الآثار، والخرب والمعابد والهياكل والأماكن المهجورة والأطلال والرسوم

الدراسة باعتبارها شاهدة على التاريخ والأمجاد المنقضية، وباعتبارها تذكر بالأزمنة السحيقة، كما أنه يلح على وصف المدن العالمية المشهورة بتاريخها العريق، وبحضورها الفني، والمعماري، وبرمزيتها الحضارية. وهي الدلالات والأبعاد التي يضفيها علي محمود طه على مدينة "فينيسيا" أو "البندقية" في قصيدة "أغنية الجندول"، بما أن تلك المدينة قد كانت رمز اللقاء الحضاري والفني بين المسلمين والمسحيين، وبين العرب والأجناس الأخرى، وهي في التاريخ الحديث مشهورة بعيد الكرنفال، وهي ملتقى الفنانين، والرسامين، والأدباء، والشعراء، والعشاق...

كل تلك المعاني تتقاطع بصورة أو بأخرى في صورة "فينيسيا"، الصورة الشعرية التي يتغنى بها علي محمود طه، بالإضافة إلى أنها تصبح في قصيدته ملتقى الحبيبين، أي بين الشاعر، "الملاح التائه"، وحبيبته الفرسوفية، ذلك اللقاء الذي يكتسي بعدا أسطوريّا، يصبح انعكاسا في الزمن الحديث، لكل ما يتم من لقاءات المحبين في الأزمنة الماضية والسحيقة. وهو يعكس على المستوى الأدبي، ما يرمز إليه الموشح الأندلسي من معان، بما أن القصيدة تستلهم ذلك الموشح، بنية وإيقاعا، تلك المعاني المجسمة قديما بين العرب والإسبان أو بين العرب وأوروبا.

فالرؤية الجمالية الرومانسية في ارتباطها بالحب من جهة، وفي انجذابها وافتتانها بالجمال القديم، أو الفن القديم عموما إنما ترتبط ارتباطا وثيقا بالزمن، الذي يكسبها بعدا طقوسيا غيبيا، وحيرة فلسفية مفهومية وجودية تعمق المعنى الشعري، كما تعمق البعد الذهني والروحي للصورة الشعرية. وهو ما جعل علي محمود طه ينعت لقاءه بحبيبته الذي تم صدفة بأنه قد كان "أول مرة، ومن أول نظرة"، ورغم ذلك فهو الحب الأبدي الخالد، أو الحب القدر.

أين من عيني هاتيك المجالي
يا عروس البحر يا حلم الخيال
مر مستضحكا في قرب ساقي
يمزج الراح بأقداح رقاق
قد قصدناه على غير اتفاق
فنظرنا وابتسمنا للتلاقي
وهو يستهدي على المفرق زهره
ويسوي بيد الفتنة شعره
حين مست شفتي أول قطره
خلته ذوب في كأسي عطره[1]

[1] ـ المصدر نفسه، ص. 10.

وقد يفيد التداخل بين المعاني والدلالات والمرجعيات "التلاعب بمجردات الجمال" وبلورة المنازع والميولات تبلور الخلفية النظرية التي تستند إليها القصيدة. ولقد استطاعت الصورة الشعرية الرومانسية، بفضل ذلك التلاعب أن تتجاوز فكرة النظام والانضباط في القصيدة، بل إنها جعلت من ذلك "التلاعب" مجسما من مجسمات الحرية الإبداعية، التي تنشد في وجه من وجوهها، حرية التعبير عن الذات، وعن المواقف الذاتية.

ولقد وجد الشعر العربي الرومانسي في المرجعية الفلسفية، وفي محاولات التشكل التجريدية بعدا جماليا، يرتبط في بعض جذوره بالشعر العربي القديم، كما يرتبط بقضايا الحياة والوجود المطروحة في الفلسفة الحديثة، باعتبار التغيرات الفكرية والاجتماعية والسياسية. لكن كما حاولت الرومانسية الأوروبية الخروج عن النماذج الأدبية الإغريقية والرومانية بالمعنى الكلاسيكي، فقد حاولت الرومانسية العربية الخروج من النماذج الأدبية العربية القديمة، والتي قد تصح مقارنتها بالنماذج الأوروبية الكلاسيكية. لذلك فإن مناخات الرومانسية العربية مناخات حديثة رغم إلحاحها على بعض المواضيع والقيم الأدبية العربية القديمة. ولا أدل على ذلك من أن الشعر العربي

الرومانسي الحديث هو صدى للذات المبدعة العربية الحديثة، في كل مواضعاتها الجديدة، وفي كل تطلعاتها وطموحاتها. فالشعر العربي القديم أو الكلاسيكي قد تميّز بالقدرة والفحولة وحذق الصنعة والموهبة والغناء والطرب والغنائية ولكن الشعر العربي الرومانسي قد تميز بالحلم والخيال والذاتية والروحانية والتأملات المبهمة والحيرة الفلسفية. فبينما كان الشعر العربي الكلاسيكي يعتمد على العقل والمنطق في مخاطبة العاطفة والقلب، فإن الشعر الرومانسي يخاطب العاطفة والقلب مباشرة دون أن يمر بالعقل. "ولما كان الأدب لا يشتق من الأسباب العرضية وحدها، بل من الينابيع البدائية للفكرة والخيال كذلك، فإن الأدب الحديث أو الرومانسي يتوقف على طبيعة هذه النفس الجديدة. أما عند الأقدمين فإن الإنسان "يفكر قليلا، وينقل العمل دائما من داخل نفسه إلى الخارج فيخصص مكانا أكبر للحدث"[1].

إن ما يميز النفس الحديثة هو "عاطفة النقص المؤلمة في مصيرها، وفي هذا على كل حال ما يصنع عظمتها". وهذه "الحاجة إلى الانقلاب من الحدود التي تقيد الخيال" تميز هذه النفوس "التي هي

---

[1] ـ فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، باريس، ط. III، 1983، ص. 183.

في الوقت نفسه متعالية وسوداوية، متعبة من كل ما يقاس، من كل ما هو زائل ومن كل أجل مهما كان البعد الذي يضعونها فيه"[1]. تلك العاطفة جعلت الرومانسيين الفرنسيين يتطلعون إلى الآداب الإنجليزية والآداب الألمانية، وهي قد جعلت الرومانسيين العرب يتطلعون إلى الآداب العالمية. وقد تأكد ذلك التطلع بالإلحاح على عنصر المأساة وعنصر الدراما في الشعر، وبالإغراق في نوع من الفلسفة الذاتية، بإعراض المبدعين خاصة الشعراء عما كان يبحث عنه غيرهم، من جاه وشهرة ومكانة تاريخية، أو اجتماعية أو سياسية. فلقد حاولت المأساة الرومانسية أن تقطع مع الرومانسية الكلاسيكية أولا بجعل عناصر المأساة تكمن في الرؤيا الذاتية، وفي نسبية الذوق والتقدير، وفي نوع من المعاني المبهمة والغامضة، التي قد توحي بالموقف وبنقيضه في آن، وثانيا بأن تجاوزت المفهوم القديم للمأساة بجعلها أكثر موافقة لذوق العصر الجديد". ويعبر عن تلك المأساة بنوع من الغنائية الشعرية التي تبلغ ذروة الكآبة وذروة الفرح المفرط في التغني بالذات. كما يتجلى ذلك لدى علي محمود طه :

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص ص.183ـ184.

أنا من ضيع في الأوهام عمـره

نسي التاريخ أو أنسـي ذكـره

غير يوم لم يعد يذكـر غـيـره

يـــوم أن قابـــلـــتـــه أول مــره[1]

فالـشاعر الرومانـسي في قـصيدة "أغنيـة الجنـدول" لعـلي محمـود طـه، يكتفـي بوضعيته الرومانسية، فإذا هي في نظره التزام بالتاريخ وبالإنسانية وبـالخلود رغـم تنـاقض تلـك الوضـعية، بمـا أن التـاريخ في معنـاه التقليـدي لا يـساوي في نظـره لحظـة الـسعادة الرومانسية، لا يرى فيه الآخر إلا الضياع والوهم. غير أن التاريخ بدوره لا يـذكره ولا يعـده من رجاله العظماء، ولا حتى ممن يستحقون الذكر، على أنـه لا صـدق في العاطفـة يـشبه الصدق الرومانسي، ولا حنـين يكـون جارفـا مـثلما هـو في القـصيدة الرومانـسية، ولا وفـاء للوطن يقترب من ذلك الوفاء الشعري. فالشاعر الرومانـسي بقـدر مـا يـشكو غربتـه، فهـو يحتفي بتلك الغربة، و يلامس في ذلك الاحتفاء الحقيقة التي يبحـث عنهـا، وهـي معانقـة الجمال والاتحاد به، عن طريق الاتحاد بالحبيب، في أجواء احتفائية طقوسية وثنية.

---

1 ـ علي محمود طه، قصيدة أغنية الجندول، ليالي الملاح التائه، الديوان، ص.11.

رقص الجندول كالنجم الوضـي

فاشد يا ملاح بالصوت الشجـي

وتــرنـم بالـــنـشـيــد الوثـــنـي

هــذه الليــلة حلـم العبقــري

شاعت الفرحــة فيها والمــسره

وجلا الحب على العشاق سره

يمنة مل بي على الماء ويسره

إن للجندول تحت الليل سحره(1)

فالشـاعر الرومـانسي العـربي وقـد ألغـى الحـواجز بـين العـوالم المنظـورة والعوالم غير المنظورة، قد جعل من تقـاطع تلـك العـوالم وتمازجهـا طاقـة مفجـرة للجمال الروحي الـذي مـا يفتـأ يتجسـم عـلى مسـتوى القصـيدة في صـور شـعرية ذهنية، إنه البحث عن صور مثالية للجمال، أو عـن جـمال لم يخلـق ولم يبتـدع في حد ذاته وإنما تـوحي بـه بعـض وجوهـه، أو بعـض معانيـه المبتدعـة. لـذلك فـإن الطبيعة في كل صورها، وفي كل تجلياتها إنما توحي بأسرار الغيـب التـي هـي أسرار

1 ـ علي محمود طه، المصدر السابق، ص. 13.

الجمال، وأسرار الحب الأبدي ذلك الذي يورث البلاء والسقام والهموم والروعة والعناء كما يقول أبو القاسم الشابي في قصيدته "أيها الحب":

أَيُّها الحُبُّ أنْـــتَ سِــــــرُّ بَلاَئِـــي   وَهُمُومِـي، وَرَوْعَتِـي، وَعَنَائـي

وَنُحُولِي، وَأَدْمُعِـــي، وَعَـــــذَابي   وَسقَامي، وَلَوْعَتِـي، وَشَقائــي

أيها الحب أنت ســرُّ وُجــــودي   وحيـاتـــي، وعِزَّتـــي، وإبائـي

وشُعاعي ما بَيْنَ دَيجـورِ دَهـــري   وأَليـفـــي، وقُرّتـــي، وَرَجائــي

يَا سُلافَ الفُؤَادِ! يا سُــمَّ نَفْســـي   في حَيَاتي يَا شـِدَّتي! يَا رَخَائــي!

ألهيبٌ يثور في روْضَـةِ النَّفَـسِ،   فيـــطغى، أم أنتَ نورُ السَّماءِ؟[1]

فالجمال الممتزج بالحب، أو المفجر له يرتبط بالروعة، والألم، غير أن الروعة تتخذ في الشعر الرومانسي العربي الحديث معنيين أساسيين : هما معنى الإعجاب والانبهار والدهشة، ومعنى الذهول والخوف والإحساس بالعجز والألم...وتتحد تلك المعاني في المقصد، أو في جعل الصورة الجميلة انعكاسا للروح وللغيب، بما أن كل جمال في تساميه، وفي ارتقائه نحو المطلق، يصبح "نورا من أنوار السماء".

[1] ـ أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1983، ص.19.

وتطال تلك المعاني المتناقضة والمتآلفة في آن، مفهوم الشعر ذاته، وإنها لتضفي عليه كل تعقدات الحياة، وكل ملابسات الوجود، فإذا الشعر هو سرهما الأول والأخير، وهو المفسر لكل كيان وعاطفة، وإنه لينبع من الذات وإليها يعود، يستلهم العالم ويتوسل بالخيال، ولكنه يتعلق بالجمال ويستند إليه وينشده. وهو ما تترجمه قصيدة "شعري" للشابي :

شعري نُفَاثة صدري ... إنْ جَاشَ فِيه شُعوري

لولاه ما أنجاب عنّي ... غَيْمُ الحياةِ الخطيرِ

ولا وجدتَ أكتئابي ... ولا وجدت سروري

بِهِ تَراني حزيناً ... أبكي بدمعٍ غزيرِ

به تراني طروباً ... أجرّ ذيلَ حبوري

الشِّعرُ إنْ لمْ يكنْ في ... جمالِهِ ذَا جَلالِ

فإنَّما هُوَ طيفٌ ... يَسْعَى بوادي الظِّلال

يقضي الحياةَ طريداً ... في ذِلّة ، واعتزال[1]

---

[1] ـ أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص ص.26ـ27.

فلقد ارتبط مفهوم الجمال في الشعر الرومانسي بجلالة الموضوع أو الفكرة، أو المبحث الشعري، وهو تصور يتطابق تمام التطابق والفهم العامّ للأدب في فترة تبلور التيار الرومانسي في الوطن العربي، ذلك الفهم الذي يصنف الأدب صنفين : ادبا رفيعا يتسم بجلالة الأسلوب وجلالة المضمون، وأدبا وضيعا لا يستند إلى مبحث هام ولا ينشد أسلوبه التأنق والرفعة والسحر. فالشعر الرفيع في معانيه الرومانسية السامية، هو لحن قيثارة الطبيعة، في تمثله بالحياة وبأهلها. فهو نغم يستبي المشاعر كالسحر[1].

ذلك النغم هو موسيقى الكون والطبيعة، في ثورتها وتمردها، وما الشعر إلا ترديد تلك الموسيقى المحاكية لجمال الطبيعة في أبهى حلاها، إن "ترتيل الرعد نشيد" في قصيدة "أنشودة الرعد".

في سكون الليل لما   عانق الكون الخشوع
واختفى صوت الأماني   خلف آفاق الهجوع
رتل الرعد نشيدا   رددته الكائنات
مثل صوت الحق إن صا   ح بأعماق الحياة
يتهادى بضجيج   في خلايا الأودية
مثل جبار بني الجن   بأقصى الهاوية [2]

---

1 ـ المصدر نفسه، قصيدة الحياة، ص.38.

2 ـ المصدر نفسه، ص. 39.

فالجمال إذا هو جمال الطبيعة الثائرة على نفسها، والمتجليّة في طلعة خلقها الأولى، تلك التي تجمع بين الحزن والرهبة والسحر والذهول.

فسألت الليـل، والليـل كـئـيـب ورهـيـب
شاخصا بالليل والليـل جـمـيـل وغـريـب
أتـرى أنشـودة الرعـد أنـيـن وحـنـيـن
رنمـتـهـا بخـشـوع مهجة الكون الحزيـن؟
أم هي القـوة تسـعـى باعتسـاف واصطـخـاب
يـتـرآى في ثـنـايا صوتها روح العـذاب؟[1]

فالشعر الرومانسي العربي قد ثار على الشكلية والسطحية، ودعا إلى تحرير قوة الخيال الخلاق، كما ثار على مفهوم النظام والتناسب، وعلى الذائقة المترسبة باعتبارها سلطة أدبية. ويمكن اعتبار تلك الثورة ثورة في الأدب واللغة، وقد نحا الشعراء الرومانسيون منحى التخلي عن البهرج البياني والبلاغي في اللغة الشعرية، مؤكدين عمق شعرية اللغة الطبيعية، كما أنهم دعوا إلى ابتداع العبارات والصور

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص. 40. (Rhyme of the ancient-Mariner (la ballade du vieux Marin

الشعرية المبتكرة، عوض العبارات الميتة والمتحجرة. لكن ذلك لم يحفظهم من السقوط في العبارات والصور الجاهزة. وهي العبارات والصور التي لا يستخدمها الشعراء بقصد الإعادة والتكرار ولا حتى النمذجة، أولا لأن تكرارها وإعادتها يفيدان تعميق إيقاعية الكتابة الشعرية، واستبطان ظاهرة الإيقاع، كما ينشدان مقصدا جماليا تساهم فيه تلك الإيقاعية بقسط كبير، وثانيا لأنهما يعتبران من باب فيض العواطف والمشاعر، الذي يقلص من مبدإ المحاكاة، ويفتح الآفاق واسعة أمام التشخيص التعبيري. وهو المبدأ الذي قال به، ودعا إليه مجموعة من الرومانسيين الغربيين أمثال الكاتب والشاعر الألماني جوته : Goethe (1749 ـ 1832)، والشاعر الإنقليزي وليام وردزوورث William Wordsworth، (1770 ـ 1850)[1] "الذي يرى في الشعر فيضا تلقائيا لعواطف قوية"[2].

غير أن جوته يولي الطريقة التعبيرية اهتماما بالغا، بما أنه يرى الفن تعبيرا أو شكلا، وهو ما لا يذهب إليه وردزوورث الذي يصر على تحرر العاطفة القوية دون أن يترك للعاطفة القول الفصل في أمر

1 ـ من أشهر أعماله (Rhyme of the ancient mariner (la ballade du vieux Marin)

2 ـ أنظر إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، ط. V، 1992، ص.29.

الشعر. بما أنه يفرق على سبيل المثال بين العاطفة الشعرية الجياشة، ونفاثة المصدور[1]، على أن الشاعر التونسي أبا القاسم الشابي يذهب ذلك المذهب ويمزج بين التصورين في قصيدته، "شعري"[2]. فتحرر العاطفة والخيال الذي يدعوإليه الرومانسيون عامة، والرومانسيون العرب خاصة قد استطاع أن يحرر الشعراء العرب من النظرية الشعرية العربية القديمة، القائمة على الاعتدال في التعبير وعلى "عدم الإيغال في الاستعارة والخيال، وعلى مراعاة المقام واللياقة". وهي بذلك تعلي من شأن اللفظ على المعنى بل إن مفهوم الجميل في الشعر العربي القديم يتأسس على الصحة والسلامة والمعادلة وعلى تحديد الشكل الجميل في الشعر. ومن المعاني المحددة لتلك الجمالية، والملخصة لعمود الشعر : "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية[3]. وخلاصة تلك الجمالية أنها كانت تحد من دور الخيال، وتخضع

---

1 ـ المرجع نفسه، ص ص. 29ـ30.

2 ـ أغاني الحياة، ص ص. 26ـ27.

3 ـ إحسان عباس، فن الشعر، ص.43.

مقاربتها للمنهج العلمي، وقد كان جل المنتصرين لها إما مـن اللغـويين، أو مـن المتـأثرين بالفلسفة مثـل قدامـة بـن جعفـر. ولقـد كـان للعامـل الـديني دوره كـذلك، في التـأثير في النظرية الشعرية العربية القديمة وينضاف ذلك التأثير، إلى التأثير العميق لنظرية المحاكـاة لأرسطو".

وإنا إذ نتأمل في ما تتأسس عليه شعرية مشاهير الـشعراء العـرب القـدامى أمثـال ابن الرومي وأبي تمام والمتنبي، وقد عرف هؤلاء بالخروج عن القاعدة الشعرية، كما عرفـوا بالعمق والإيجاز والاختزال والاكتناز وتلاؤم اللفظ مع المقام، نلاحـظ أن ثـورتهم في مجـال تجديد الشعر تعتبر ثورة فردية، أي أنهـا رغـم تفردهـا فهـي لا تنخـرط في الثـورة الأدبيـة المسرفة في التنظير، رغم أنها مذهلـة عـلى مـستوى الإرادة والرؤيـة والتمثـل بالـشعر، لأن تجاربهم الشعرية تبقى مقيدة بتصور منطقي لكل مقـولات الـشعر والكـلام. وقـد يتفـرد المتنبي ضمن كل الشعراء الكلاسيكيين في إيغاله وفي الاهـتمام بمقومـات التميـز والتجـاوز، ولكنه رغم كل مستحدثات شعره وتجوّزاته، فهو لا يغامر بالشعر لريادة العـوالم العجيبـة والغريبة واللامتناهية، التي استهوت الشعراء المحدثين، ولكن قد يكون المتنبـي في الأزمنـة الحاضرة، مثالا على ما آلت إليه تلك المظاهر، وكيف أنها انقلبت إلى نقيضها أحيانا.

فنحن لا نجد في الشعر العربي القديم شغفا بما هو غريب أو بما هو شاذ وغامض، وموغل في الخيال والوهم والمجهول. بل عدت بعض الأمثلة الشعرية، المتصفة بإحدى تلك الصفات، من الأمثلة الشاذة والمنبوذة. كما أن الإغـراق في الطبيعـة، وفي وصـفها في الـشعر العربي القديم لم يكن ليستند إلى فلسفة تتطابق عـدا في بعـض الـنماذج، والفلـسفة التـي تستند إليها الطبيعة في الرومانسية، ومن تلك الأمثلة القليلة التـي تـستوفي فيهـا الطبيعـة بعض الأبعاد الجمالية "الرومانسية"، حضور الطبيعـة في شـعر الـشاعر العبـاسي عـلي ابـن العباس ابن الرومي (836 ـ 896)، لكن لا بد من أن نؤكد مجددا التماثل العميق الحاصـل مسبقا بين الرومانسية العربية الحديثة وبعض التمثلات والمظاهر في الشعر العربي القديم. وأهمها القلق الدائم في الشعر، أو حالات القلق الملازمة للشاعر العربي. والتي تضفي عـلى الجماليـة الـشعرية بعـدا روحيـا وفلـسفيا، وهـو أقـرب إلى الانفعـال الـذاتي وإلى الحـيرة النفسية. ومن تمظهرات التعالق العميق بين الرومانسية الحديثـة والـشعر العـربي القـديم البكائية، التي هي في كل من الرومانسية، وفي العصر العـربي الأمـوي الـذي نعـت بالعـصر الباكي، خاصية جمالية من خصائص الشعر. وتتجلى بكائية العصر الأموي في بكاء العـذريين

والزهاد والبكائين الشيعيين في شعرهم كما تتقارب نظرية الحب في الرومانسية، من نظرية الحب لدى العرب المسلمين، وبالأخص لدى الشعراء منهم.

وإن لمن أوجه التعالق البارزة بين الرومانسية الحديثة والشعر العربي القديم الشغف باللامحدود والنزوع أو التوق إلى المطلق في الشعر الصوفي العربي. وهو نزوع قد أعاد إليه الاعتبار جبران خليل جبران في كتابه "البدائع والطرائف". فالإحساس الرومانسي بالقيمة الجمالية يحيلنا ضمن من يحيلنا عليهم على ابن الفارض عمر بن علي، (1181 ـ 1235)[1]. كما من أوجه ذلك التعالق دفق عاطفة الحنين والاغتراب في الشعر العربي. وهي عاطفة سيعود إليها الرومانسيون بقوة وعنف، وإنها لترتبط لديهم بالعودة إلى الطبيعة، وبالكآبة والألم وبالعزوف عن المدينة وزيفها، وبالتمرد على مكبلات القانون والشريعة، مع تقديس شريعة الحب والإغراق في الصوفية.

وسيلح الشعر الرومانسي على المرجعية الجمالية بجعلها مستندا من مستنداته. بل إنه سيجعل من تلك المرجعية مسألة من المسائل

[1] ـ ولد بن الفارض في القاهرة وتوفي فيها. وهو من مفكري الإسلام والمتصوفين. عاش متنسكا في وادي المستضعفين في المقطع ثم الحجاز. له ديوان أشهر ما فيه تائبته الكبرى. التي عرفت "بنظم السلوك" وقد ضمنها سجل حياته الروحية، وعرض فيها مذهبه الصوفي ثم الميمية في الخمرة أي المعرفة الالهية ومطلعها : شربنا على ذكر الحبيب مدامة

سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم.

الأساسية المطروحة فيه. وإنه ليقف حائرا أحيانا، بل مترددا بين تأصيلها، وتجذيرها في الشعر العربي القديم، وهو يطمح إلى توفيق عرى التواصل بين القديم والحديث، وبين استحداث تلك الجمالية، وتجذيرها في الرؤى الجمالية الكونية الحديثة، بما في ذلك الرؤى الجمالية الغربية. وتبقى تلك الحيرة قائمة في شكل تساؤل دائم : وهو إلى أي مدى يمكن لذلك الاستحداث أن يتلاءم ويتطابق مجسما ومقولة ومفهوما مع الجمالية العربية القديمة دون أن يصطدم بالذوق الشعري المترسب والسائد.

فلقد اضطر الشعراء العرب المحدثون إلى محاورة ذلك المترسب، رغم ما أبداه بعض الشعراء من جفاء وجفول إزاء تلك المحاوراة، وإزاء محاكاة الشعر العربي القديم عموما، لكن كل ذلك في ارتباطه بمختلف الرؤى الجمالية في الشعر العربي الحديث، لم يكن بمثابة الثورة الحقيقية، رغم الحماس والاندفاع والدعوة الملحة إلى تغيير مقومات تلك الجمالية الشعرية. لكن، لنؤكد أن ذلك التردد قد انتهى بانفتاح المبحث الجمالي، وبتغذيه من ينابيع و مناهل شتى بما في ذلك الينابيع والمناهل الغربية، وبالأخص الأوروبية. ومن أهم اتجاهات ذلك المبحث الاتجاه نحو الأعمق، ونحو "سرية الأنا".

ولقد أدى كل ذلك إلى طرح مسألة القدامة والحداثة طرحا جماليا مغريا. ويعتبر بعض الشعراء وبعض النقاد العرب المحدثين أنه طالما بقي التصور الجمالي القديم مسيطرا باعتباره الأنموذج المحتذى، فإن الجمالية الشعرية العربية الحديثة لا يمكنها أن تتقدم إلى الأمام، وإنها في نظرهم ستبقى قاصرة ومدينة بصورة أو بأخرى لذلك الأنموذج. ولقد رأوا في الاحتذاء بذلك الأنموذج موقفا تقليديا "متزمتا" يقصر كل رؤاه الجمالية على ما بلغته الجمالية القديمة، وإنه ليرى فيها اكتمالا ونضجا، لن يقدر عليهما الشعر العربي الحديث. وإنا نشير إلى أن غياب التنظير العميق بالنسبة إلى الشعر العربي الحديث يبقى عائقا كبيرا أمام التغير والتطور في صلب الجمالية الشعرية العربية الحديثة، إذ لا بد أولا وقبل كل شيء، من تأكيد التباين بين عقلية القدامى والمحدثين، خاصة أن الشاعر العربي الحديث يبقى محكوما بفكرة عدم التفوق على القديم وهو ما يجعله يدخل معركة القدامة والحداثة، وهو يشعر مسبقا بالفشل والقصور. لذلك فإن ما يميز الشعر العربي الحديث عامة يكمن في عاطفة العجز والنقص المؤلمة بسبب التباين الحاصل بين ما يريده الشاعر، وما يطمح إليه، وبين ما يقدر على أنجازه، أو ما تقدر على إنجازه آليات اللغة الشعرية الحديثة، مهما بلغت تلك الآليات من تطور ومقدرة.

وتنشأ عن ذلك عاطفة دائمة وملازمة لذلك الشعر، ألا وهي عاطفة القلق المتواصل واللامتناهي، وسيطرة الحالات الانفعالية السوداوية على الشاعر الذي يصبغ القصيدة بقتامة سوداويته ويضفي عليها بعدا جماليا يغرقها في التشاؤم وفي الألم والحداد.

لكن رغم الحيرة والتردد، فقد استطاع الشعر العربي الحديث أن يؤكد نسبية التطور والنضج والاكتمال أولا بجعل الرؤية الجمالية الشعرية تتبدل وفق المستند الفكري والمعرفي الحديث الذي استطاع أن يؤثر تأثيرا عميقا في الرؤية الشعرية الفنية، وبالأحرى في الرؤية الجمالية للشعر الحديث، وثانيا لأن العقل وحده ما عاد يصنع الشعر وإنما كذلك الخيال والإحساس والموهبة، ومدى التفرد والتميز و"الشذوذ"، بمعنى العبقرية المنشقة والمتمردة. وهو ما يجعل الشعر العربي الحديث يقوم على الجمال والروعة والرعب والحركة والانفعال، باعتبارها حالات شعرية تلقائية تدحض مفهوم القاعدة الفنية والتنميط. وقد ساعده على الخروج عن تلك القواعد الفنية التنميطية ميله الجارف إلى استلهام المخزون الفني الشعبي، الذي طالما كبح جماحه الشعر العربي القديم، باعتبار أنه لم يكن يصلح أنموذجا فنيا إبداعيا، وقد استطاع الشعر العربي الحديث التغلغل في الذهنية

الشعبية، وفي الذوق الشعبي، إما بابتداع أنساق تقوم على التنافر المغري، وإما بالبحث عن أبعاد جمالية جديدة تجعل من البساطة الذهنية الشعبية و من سذاجتها معاني فنية لافتة. وهو ما جعل العديد من الأمثال أو الأغاني أو الحكايات الشعبية تقتحم القصيدة الحديثة، وتوظف توظيفا جماليا لا عهد للقصيدة العربية القديمة به. ويعاضد تلك الوظائف الجديدة الإنسياق وراء الأحلام والتأملات المبهجة والمجهول والإغراق في الذاتية والعزلة والانطواء.

لذلك إذا ما قارنا بين الشعر العربي القديم والشعر العربي الحديث، قلنا إن الشعر القديم يخاطب العاطفة عبر مقاييس عقلية تعتمد على التناسب والانسجام بينما يخاطب الشعر الحديث العاطفة مباشرة، حتى أن روح الحداثة الشعرية غدت حالة عاطفية ونفسية ملازمة للشعر وللشاعر. وإنها لتتسم بالكآبة والحيرة والتمرد. وقد تصبح الكآبة مأساة، وقد تنقلب ملهاة فيمتزج الساحر بالتراجيدي، ويمتزج الرومانسي بالوجودي.

وهو ما يجعل عمق القصيدة الحديثة يتأتى من عمق عاطفيتها، وإيغالها وتوغلها اللامتناهي في الرمزية التي عن طريقها تستحضر

بيئتها الفكرية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية. أو لنقل وبصورة أوضح، إن عبقرية الشعر الحديث تكمن في العاطفة الجياشة، وفي الاندفاع والقلق والشعور بالشقاء والألم والقصور. لذلك يتسم الشعر الحديث مهما تنوع ومهما اختلف بالطقوسية، وإنه لكتابة طقوسية، "وهو إلى ذلك عاطفة دينية تجعلنا نشعر بوجود الألوهية في ذواتنا"[1].

أو لنقل كما قال فان تيغيم وهو يعرض رأي مدام دي ستال في الشعر الرومانسي الحديث : "إن الشعر هو تأليه العاطفة، ولكي نبلغ الحالة الشعرية علينا أن نهيم وراء الأحلام في مناطق أثيرية، فننسى ضجيج الأرض، ونحن نستمع إلى التناغم السماوي، معتبرين الكون كله رمزا لانفعالات النفس"، والغرض الذي يجب أن يكون حاضرا في فكر الشاعر على الدوام، هو لغز مصير البشرية. والشعر "يعطي امتدادا لهذه اللحظة السامية التي يرتفع بها الإنسان إلى ما فوق عذابات وملذات الحياة" فهو إذا بالضرورة حالة هوس. والحالة الشعرية استعداد نفسي لا عقلي، والفن الشعري بمجموعه يهدف إلى تحرير العاطفة السجينة في أعماق النفس وإلى تقديم تفسير طبيعي للعواطف

---

[1] ـ فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط. III، 1983، ص.188.

الحية والعميقة. إذن فأفضل الشعراء هو من كان أرقهم إحساسا، ومن كانت نفسه أكثر أهلية للشعور بهذه الانطلاقات الدينية تقريبا. أما الخيال والمهارة التقنية فيجيئان في المرتبة الثانية، ويمكن إضافتهما إلى الحالة الشعرية، وباستطاعة الشعر التخلي عنهما تماما لأن العبقرية الملهمة هي غالبا على غباوة في الفن الذي عليه أن يكون معبرا عنها. ومما لا ريب فيه أن الشكل الشعوري، وهو أبعد من أن يكون زخرفا من وضع مدنيات متقدمة، إنما هو ابتكار بدائي وطبيعي بالنسبة إلى جميع الشعوب التي بدأت بكتابة الشعر قبل النثر[1].

---

[1] ـ المرجع السابق، ص. 188.

في الاتجاه الواقعي للشعر العربي الحديث

لقد كان الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث يحمل في ذاته بـذور الاتجـاه الواقعي، بل أكثر من ذلـك، لقـد بـدأ جـل الـشعراء العـرب المحـدثون تجـاربهم الواقعيـة بمرحلة تمهيدية، تتبلور فيها جل مقوماتهم الفنية. كما أن العديد مـن هـؤلاء الـشعراء قـد مروا خلال تجـاربهم الـشعرية بمختلـف الاتجاهـات والتيـارات بـدءا بالاتجـاه الرومانـسي وانتهاء بالاتجاه الرمزي، وهو ما يجعل تصنيفهم تصنيف الاتجـاه الواضـح صـعبا، أو عـلى الأقل متراوحا ومزدوجا.

وقد تعود جذور الاتجاه الـواقعي في الـشعر العـربي الحـديث إلى بـدايات المنـزع الحسي باعتباره فكرة من الأفكار المتعددة التي قامت عليها الرومانـسية العربيـة، إذ كـان الشعر الرومانسي يعرض للمواضعات التاريخية، كما كان يصف الحيـاة الماديـة في العـصور الغابرة. وكان يعرض لظروف حياة الكاتب إما بالمبالغة والتهويل والتفخيم تفخيما يتماشى وتضخم الأنا في ذلك الشعر، وإما بالشرح والتفصيل. لذلك تبدو الواقعيـة في الأدب العـربي الحديث مستندا فكريا وخلفية إيديولوجية وتمظهرا فنيا.

ولقد ثارت الواقعية في الشعر العربي الحديث على ما أسست له وبلغته الرومانسية في ذلك الشعر، وقد رأى فيها بعض الشعراء المحدثين قيما مستهلكة، وطاقات تعبيرية مستنزفة، وغموضا وتهويما لا يكاد يجدي، ولا يكاد يساهم بطريقة أو بأخرى في تغيير الواقع. وهو ما جعل الميول إلى الواقعية في مراحله الأولى ميولا إلى التفاصيل والدقة والالتزام بالواقع، باعتباره منطلقا يضمن تغير الطاقة الأدبية، ويسخر ذلك الأدب لخدمة الإنسان ولخدمة قضاياه. لذلك سيتخلى الأدب عن الخيال الجارف والمجنح الذي كان مسيطرا على الرومانسية، وسيستبدله بالحدس قصد الولوج في النفس البشرية دون إهمال الجسد. ثم إن العالم الخارجي سيغدو أساسا ومنطلقا إلى ما يحتجب وراءه. فالواقعية العربية تؤاخذ على الرومانسية خمولها وسوداويتها وإفراطها في الروحانية حتى أن العديد من النقاد قد رأوا فيها عودة إلى التقليدية، أو إلى نوع من الكلاسيكية، أو العقل المجنح على المثال باعتباره غير قادر على تغيير الواقع. فالمبدع الواقعي ليس رساما وحالما فقط، كما كان في الرومانسية وإنما هو كذلك عالم وفيلسوف. وهو قبل كل شيء نتاج لمجتمعه بما أن الظروف

الاجتماعية والمادية هي المفرقة الأولى بين الإنسان والإنسان. كما أن الفنان الواقعي لا يهمل التاريخ والأخلاق، وهو في كل جنس من الأجناس الأدبية، إنما يمتح من الأجناس الأخرى ويوظفها.

فكما وجد الأدب العربي صدى عميقا له في الرومانسية في النصف الأول من القرن العشرين، فهو قد وجد، وبداية من النصف الثاني من القرن نفسه، آفاقا واسعة ورحبة في الواقعية، فتبديل ما كانت أرسته الرومانسية من أفكار وتصورات ومفاهيم، أصبح من زاوية النظر الواقعية، مجديا للعصر وللواقع، والإنسان. ولقد عرفت الواقعية العربية عند نشأتها، وفي تبلورها مصطلحا، حيرة وترددا عميقين. وما مصطلح الواقعية سوى ترجمة للمصطلح الفرنسي "Réalisme"، وتعني الواقعية في تاريخ الفكر : "نظرية أفلاطونية قديمة عن واقعية الأفكار يكون الأشخاص انعكاسا لها، وهي كذلك نظرية من نظريات القرون المتوسطة تعنى بواقع القيم الكلية، مثلما هي واقعية سان توماس " Saint Thomas"،وهي في الفلسفة تناقض المثالية. وإنها لتعني النظرية التي يكون فيها الوجود مستقلا عن معرفة الموجود، وهو الصراع القديم القائم بين الواقعية والمثالية.

لكن الأهم من كل ذلك بالنسبة إلى مبحثنا هو أن الواقعية تعني مفهوما للفن وللأدب لا يبحث الفنان بمقتضاه عن السمو بالواقع إلى المثال، ولا عن تقديم صورة منقاة ومطهرة من شوائب الواقع، ومن سلبياته. وضمن كل واقعية يمكن أن نتحدث عن رموز لها من فنانيها وكتابها مثل فلوبير Flaubert، وزولا Zola ، ضمن الواقعية الفرنسية.

ولقد ارتبطت الواقعية بالاشتراكية ثم أصبحت طريقة ومفهوما فنيين كانا قد أفضيا إلى مجموعة من المفاهيم الفرعية، ومن الأساليب الإجرائية، التي تضمن التوصل إلى مقاصدها. ولقد أثرت تلك الطرق في الأجناس الأدبية المختلفة، فوسمتها بسماتها مثل الرواية، أو الشعر أوالمسرح أو الرسم الواقعي.

أما الواقعية الفرنسية فقد تبلورت حوالي سنة 1850، أي بداية من النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فكانت تدعو منذ بداية ذلك التبلور إلى الانعكاس في الواقع، والتجذر فيه وإلى استلهامه، ووصفه وصفا دقيقا وإلى حد الظواهر الواقعية اليومية، حتى وإن كانت ساذجة وبسيطة.

كما كانت تدعو إلى مطابقة الواقع والبحث عن أوجه التماثل معه. ولقد اعتمدت الواقعية نسق واقعي أو مجموعة من الأنساق الواقعية تعتمد على مجموعة من الخصائص الفنية الدقيقة، كاستعمال بعض الألوان الخاصة، أو الأشكال المحددة في الرسم. وهي بذلك تناقض الألوان والأشكال الرّومانسية وتسبق أوتهيئ للتأثرية : l'impressionnisme، كما يتجسم في واقعية كوربيه Courbet.

وتعني الواقعية في اللغة الفرنسية منزعا في الوصف يعبر عن الخصائص المتسمة بالغلظة والشدة والسوقية للواقع. كما من معانيها الفجاجة والقسوة. وإنها لتعني تناقضا ومناقضة للخيال وللمتخيل. ومن معانيها العامة الاهتمام بالواقع، وتقديره كما تعبر عن ذلك جملة المؤرخ الفرنسي الشهير لويس مدلين : Louis Madelin (1871- 1956)، المختص في تاريخ الثورة الفرنسية و الامبراطورية الأولى الذي يقول : "إن الإيديولوجي، إنسان ذو نظريات، بلا عقل راجح، وبلا واقعية"[1].

فالواقعية قد ارتبطت بالخصوص بالسياسة، وبالبراغماتية والوصولية. ولكل تلك المعاني فهي تناقض المثالية والروحانية

---

[1] ـ من أهم أعماله : الثورة La révolution (1911)، ودانتون Danton (1914).

والخيالية وما ينافي العقل[1]. وتتبلور الواقعية مذهبا أو اتجاها حول فكرة رئيسية مفادها أن العالم الخارجي مستقل عن الفكر. وهي فكرة تعود إلى فلسفة أرسطو وإلى كل الفلسفات المتأثرة بها. غير أن الواقعية قد تذهب مذاهب معاكسة كما في نظرية أفلاطون التي ترى أن العالم الخارجي هو انعكاس للصورة الذهنية، و للتمثل الأعلى، وأن تلك الصورة هي أكثر واقعية من ذلك العالم.

وترتبط الواقعية أصلا بعلم الجمال فتفيد مقاربة العالم الخارجي بطرق وأساليب تضمن الوفاء لحقيقة ذلك العالم، ولتمظهراته الواقعية. غير أن ذلك التصور يبقى في الواقع نسبيا لأن كل عملية وصف أو تصوير لا بد من أن تتأثر بطريقة أو بأخرى بميولات الفنان ومنازعه.

وإنا إذ نذكر الواقعية الفرنسية نذكر ما رسم في أعمال مجموعة من الأعلام الكبار أمثال شان فلوري Champfleury (1821-1889) ، وجوستاف فلوبير Gustave Flaubert (1821-1880) ، والأخوين جونكور Edmont Goncourt (1822-1896) و Jules Goncourt (1830-1870) .

وأهم ما يميز به الاتجاه الواقعي في فرنسا هو القصص الواقعي، الذي تستوحى مواضيعه عادة من الأحداث اليومية ومن

[1] ـ أنظر مادة واقية بالمعجم "le petit Robert"

الصحف، والذي قد تستند وقائعه إلى وثائق تاريخية دقيقة ومحددة. كما يعنى ذلك القصص بالأشخاص العاديين، فيصورهم في مختلف أطوار حياتهم اليومية تصويرا يحاول الكاتب ألا يتدخل فيه تدخلا ذاتيا أو عاطفيا انفعاليا. ولقد كان للاتجاه الواقعي الفرنسي تأثيره العميق في الاتجاه الواقعي العربي.

أما الواقعية الاشتراكية (Le réalisme Socialiste) وهي العبارة التي استخدمت للتعبير عن العلاقة العضوية الوظائفية بين الواقعية اتجاها أدبيا وفنيا، والاشتراكية باعتبارها اتجاها إيديولوجيا، فقد ظهرت في الاتحاد السوفياتي السابق الذي نص في مؤتمره الأول عام 1934، "أن الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأساسي للأدب والنقد السوفياتيين، وهي تتطلب من الفنان والأديب تمثيله الواقع في حالة نموه الثوري تمثيلا صادقا. وعلى هذا فإن صدق التمثيل للواقع يجب أن يرتبط بتوعية العمال وبدعم إيمانهم بروح الاشتراكية". وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة في الاتحاد السوفياتي سنة 1932، ليعبر عن حركة احتجاج جديدة ظهرت ضد الانتاج المسرحي التقليدي الذي كان يقدمه فنانون غير واقعيين من أمثال Meyerhold (1873-1943) [1].

[1] ـ انظر مجدي رهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط. III، 1984، ص ص .428ـ429.

فالمهم أن الواقعية قد قامت ضد المنزع الأرستقراطي في الفكر والأدب، وضد استبدال الواقع بالحلم والخيال أو التذرع بالمثالية لاستبدال ذلك الواقع. وقد يقصد بالأدب الواقعي، الأدب الموضوعي، الذي ينبذ الذاتية والإغراق في الذات، إذ على الأدب أن يتناول قضايا المجتمع كقضايا البؤس والفقر والاحتياج والخصاصة والمرض والبطالة والتمرد، وكل مظاهر الاضطهاد والخنوع. وتؤكد الواقعية أن الحياة محنة، يسودها الشر والوبال، وأن قيمة الإنسان إنما تكمن في محاولته تغيير الواقع بمقاومة الشر والنضال ضده، بينما تؤكد المثالية على السعادة والخير في تلك الحياة. وتخوض الواقعية في مختلف العلاقات الجدلية القائمة بين الشر والخير، باعتبار أن مظاهر الخير إنما هي مظاهر كاذبة وزائفة. بل إن كل مظاهر الخير وتمظهراته تنقلب انقلابا عكسيا، إذ يفيد السخاء التباهي، وتفيد إرادة المجد والخلود التكالب على الحياة، وعلى التوهم وإيهام الذات بقيم الخلود والقوة.

لكن رغم كل ذلك لا تعني الواقعية نقل الواقع، وتصويره تصويرا فوتوغرافيا. وهي في طرحها القضايا الاجتماعية لا تفيد بالضرورة البحث لها عن حل، أو عن مجموعة من الحلول. كما أنها ولئن كانت تتجنب الخيال، والانزواء داخل الأبراج العاجية، فهي

ليست بالضرورة كذلك ضد أدب الخيال. بل إن الواقعية هي قبل كل شيء فلسفة وموقف من الحياة والوجود، ومن تأويلهما تأويلا مقصديا نفعيا. على أن الواقعية تؤكد تأصل الشر في المجتمع، وهي من تلك الزاوية تنظر نظرة سوداء إلى الحياة وتتبنى التشاؤم موقفا، وتدعو إلى الحذر عوض التفاؤل والحلم بالعوالم المثالية.

ورغم ثورة الواقعية على الرومانسية في الوطن العربي، إلا أنهما قد تلازمتا وتزاوجتا أحيانا، خاصة في الفترة الواقعة بين الأربعينات والخمسينات، سواء لدى الشاعر الواحد، أو في تراوحهما من شاعر عربي لآخر. وتقصد الواقعية تبصير الأخيار بالشر وبمصادره حتى يتجنبوه فلا يقعوا فريسة له.

وتدين الواقعية بالتطور والارتقاء بالاعتماد على جدلية الواقع نفسه، خوفا من التدهور والارتداد إلى البدائية والحياة الهمجية الأولى، أو إلى حالة التوحش والغرائز الوحشية على أن الصورة الإبداعية التي يقدمها الكاتب الواقعي تنبع من العالم الخارجي، ولا من الذات. فهي تأتي إليه وتمر به مشتتة عبر الزمان والمكان، فيكون دوره إعادة تنظيمها وتركيبها، ولا إعادة ابتداعها وخلقها كما كان ذلك في التيار الرومانسي. وهي عملية فنية تقوم على إعادة ترتيب التفاصيل

والجزئيات، وعلى إعادة بنائها وفق ما تستند إليه من نظام في عالمها الخارجي المتأتية منه. والواقعية في بحثها عن تلك التفاصيل والجزئيات تؤكد بعض المباحث أو المجالات دون أخرى مثل المجالات الصحية والمستشفيات ومجال القانون، لإحالتها على المجتمعات المنحرفة والمتردية. وهو ما يجعل المجتمعات الواقعية غير قادرة على توفير مادة الكتابة، إلا إذا نظر إليها على أساس أنها تخفي وجوها بشعة وفظة وقاسية وشريرة، وراء وجوهها، أو وراء الأقنعة التي تحملها. وتبحث الواقعية في العوالم الخارجية المتردية عما هو مضحك ومزر وعما هو قاس وأليم وفاضح للتناقضات المفجعة في عصرنا. وتبحث الواقعية عن رصد تلك اللحظات الخاطفة والكاشفة عن جوهر الحياة والوجود، وعن حقيقة العلاقات التي تسود الإنسان والمجتمع، وهي بذلك تتأسس على التغاير في الفكرة والموقف والعبارة والصورة والرؤية الجمالية، ولا على القوالب الجاهزة التي أغرقت الرومانسية في التشابه والتماثل وإنها لتنبذ "الإفراط في السويداء الخاملة"، وفقا لموضة 1820 والإفراط المموه وفقا لموضة 1830" بالنسبة إلى الواقعية الغربية. وهو ما حدث في الواقعية العربية في الخمسينات من القرن العشرين التي ثارت على بكائية جبران خليل جبران، كما ثارت على بكائية الرومانسيين العرب عموما.

وتهتم الواقعية بغرائز الإنسان وميولاته، إذ بالغريزة يسعى الإنسان إلى تبديل أوضاع حياته، وإلى تغيير تمظهراتها الخارجية. وإنها لتعتمد على تلك التمظهرات الخارجية مسلكا أو مسربا لفهم الحياة الداخلية، أو لفهم العوالم الذاتية.

ولتمظهرات العالم الخارجي فتنة خاصة في الكتابة الواقعية، حتى ولو كانت تلك التمظهرات مفجعة أو مقرفة. والبحث في علاقاتها الجدلية، علاقات السبب والنتيجة تفصح عن ديناميكية المجتمع وحركيته.

وتطرح الواقعية مسألة الحياة والوجود. وهي تحاول أن توجد مقصدا لهما، حتى أن قيمة الكاتب الواقعي تكمن في مدى إجابته عن ذلك السؤال، أو في مدى تحديد مقاصد الحياة والوجود. وتعتبر تلك المسألة من الأزمات الكبرى، أو المواضيع الجليلة التي تتمحور حولها الواقعية.

ولقد ثارت الواقعية على غنائية الرومانسيين وعلى أسلوبهم المصطنع، واستبدلت تلك الغنائية بغنائية جديدة. بل أكثر من ذلك رفضت الواقعية الفرنسية على سبيل المثال مع شان فلوري كل

الاتجاهات والأشكال الإبداعية المعاصرة لها والتي كانت سائدة في منتصف القرن التاسع عشر، حتى وإن أدى ذلك إلى التعبير عما يمكن تسميته "بالتفاهة اليومية". وفي الحقيقة لم يكن شان فلوري راضيا على تسمية التيار الجديد بالواقعية تمام الرضا. غير أن المصطلح والمذهب قد تبلور لديه في مؤلفه الصادر سنة 1958 بعنوان : "الواقعية". وهو يضم مجموعة من النصوص كان كتبها المؤلف سنة 1953. ولقد كان شان فلوري يرى أن الكلاسيكية قد انتهت دون فائدة بالمأساة الشعرية، ثم انتهت الرومانسية بالبهتان والفراغ. لذلك لا بد للواقعية من أن تحل محلها خاصّة في النثر والرواية.

وارتبطت المسألة الواقعية بمسألة البحث عن الحقيقة التي غدت لب المبحث الأدبي في تعالقه بالمدنية الحديثة، وفي تعالق البيئة الخارجية بالحياة الذاتية. فمن أهم سمات الشخصية الواقعية أن تنبني على التناقض فتكون بسيطة ومعقدة في آن، "ضحية وجلادا، قاضيا ومتهما يعرف كيف يتخذ دور الكاهن والقاضي، وسيف الجندي، ومحراث الفلاح، وسذاجة الشعب، وحماقة البورجوازي الصغير"(1).

---

1 ـ فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات، عويدات، باريس، ط. III، 1983، ص. 242.

كما يتأسس الأدب الواقعي على نوع من التحقيق الذي قد يبدو مملا أحيانا، وإنه ليغرق في ذلك التحقيق إلى حد الوسوسة. لكن، وكما هـي جـل التيـارات الأدبيـة والفنيـة، فإن الواقعية تشهد تباينا بين المستوى النظري والتنظيري، والمستوى التطبيقي، النصي، ربما لأن الواقعية تحمل في جوهرها نوعا من التناقض إذ هي مـن جهـة تبحـث عـن الحقيقـة الإنسانية العميقة، وهي من جهة أخرى تتوسل بكل التمظهرات المادية والحسية التي قـد تكون أحيانا بسيطة وساذجة. وتتعقـد مقاصـد الواقعيـة بتعقـد مطامحهـا لأنهـا تريـد أن تكون ثورة وتمردا على الأدب والفـن الـسائدين بمعنـى تغيـير الـسائد والارتقـاء بـه، وإنهـا لتحث كذلك على التوجه إلى الشعب، وإلى مخاطبته باللغة التي يفهمها، وبـذوق وعقليـة يقـبلهما ويقبـل علـيهما، وهـو لعمـري امتـزاج حقيقـي بـين المقاصـد الأدبيـة والمقاصـد الاجتماعية.

فعلى خلاف الرومانسية لا تنغلق الواقعيـة عـلى مقاصـدها الأسـلوبية الفنيـة، ولا تبقى محلقة في عوالم الفن والخيال والحلم، وإنما تجعل مـن الفـن تعلـة ووسـيلة لخدمـة القضايا الإنسانية، وفي مقدمتها القضايا الاجتماعيـة. فالأديـب الـواقعي مـثلما هـو الفنـان الواقعي عامة، لا يخون الرسالة التي يسخر لها أدبـه، كـما يـسخر لهـا كـل أدواتـه الفنيـة،

حتى لو اضطره ذلك أحيانا إلى "الإسفاف" بالفن والأدب، من وجهة نظر مخالفيه، أو من وجهة من لا يسخرون الفن لغاياته النفعية. "إن (الفن) كالطبيعة، يكون إذن أخلاقيا بارتفاعه الضمني، والنافع، وبالسمو. إن المثالية كالشمس تجذب إليها جميع أدران الأرض. وفضلا عن ذلك، فإن جمال الفكرة لا ينفصل عن جمال الشكل. نجد هنا فكرة عبر عنها بوفون بوضوح لأول مرة. وما يقسم عادة تحت إسم "شكل" و "أساس" لا يؤلف إلا كلا فريدا، فليس "الشكل" و"الأساس" فيه سوى مظهرين مختلفين، وصفتين من جوهر واحد"[1]. بل "إن الذين يحدثونك عن حبهم الماضي، وعن قبور آبائهم وأمهاتهم، وعن ذكرياتهم المقدسة، وكل الذين يقبلون الأيقونات، ويبكون القمر، ويذوبون حنانا لدى رؤيتهم الأطفال، ويغمى عليهم في المسرح، وتيخذون أمام البحر شكل المتأمل. إن هؤلاء جميعا هم من العجينة نفسها غشاشون، غشاشون ! ومهرجون يقفزون (قفزة اللوح) على قلوبهم ليصلوا إلى شيء ما"[2].

وتنشد الواقعية الموضوعية والتجرد مؤكدة الوصف الدقيق والمفصل، علها تحقق العملية في الأدب، أو على الأقل المقاربة التي

1 ـ المرجع السابق، ص ص. 244ـ245.

2 ـ م . ن . ص 246.

تحاول أن تكـون علميـة، أو متّـصفة بالعلميـة. لـذلك فـإن الشخـصية الواقعيـة لا تلفـت انتباهنا بما يميزها في حد ذاتهـا، بقـدر مـا تـشغلنا باعتبارهـا أنموذجـا لفئـة اجتماعيـة، أو لمجموعة، تمثلها وتعبر عن آرائها ومواقفها.

وتأكيدا لذلك المنـشد يـرى الـروائي الفرنـسي الـشهير زولا أن الـواقعيين الفرنـسيين ينحدرون من ديدرو الذي سبق إلى "إدخال العلوم التجريبيـة في الأدب"، وإنهـم يمـرون في نظره بستندال، وبلزاك وفلوبير، وغنقـور، بيـنما ينحـدر الرومانـسيون مـن روسـو ويمـرون بشاتو بريان، ولا مرتين وهوغو، وجورج ساند[1]. غير أن زولا يطور اتجاهه الواقعي فيدعو إلى الطبيعية Le naturalisme ، التي يعتبرها "ثمرة حتمية للمجتمع الديمقراطي الجديد". وتعنى الطبيعية لديه الاعتماد على الطرق والأساليب العلمية الخاصة بالطبيعة. وهو يلـح على "مبحث الوراثة الطبيعية" ويلح على العـودة إلى راويـن وكلـود برنـار في "المـدخل إلى الطب التجريبي"، وهو في كل ذلك ينشغل انشغالا خاصا بالتجربة والملاحظة.

---

[1] ـ أنظر م . س . 250.

وتؤكد العلاقة الكبرى الأولى بين المناشد الأدبية في الاتجاه الواقعي، والمجتمع باعتبار أن الأدب مهما اختلفت ألوانه وأجناسه، فهو ثمرة اجتماعية، وهو وسيلة من وسائل طرح القضايا الاجتماعية، ومساهمة في تغيير المجتمع وتطويره، جملة من الأساليب والمقاصد المشتركة، بين الواقعية فلسفة ومستندا فكريا وبعدا جماليا، والمنهج الاجتماعي في المقاربة الجمالية، وهو أحد المناهج الثلاثة الكبرى التي عرفتها الجمالية في تطورها. ونعني بذلك المنهج الفلسفي، والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي.

بين المبحث الأدبي والفني والمبحث الاجتماعي

يتأسس المنهج الاجتماعي في المقاربة الجمالية للأدب والفن على اعتباره من التمظهرات الفنية للمجتمع، ومن الأساليب والطرق التي لا بد من تسخيرها لخدمة المجتمع حتى يساهم الفن والأدب في تغييره وتطويره والارتقاء به أدبيا وفنيا، وحتى يساهم الأدب والفن في الوعي الاجتماعي، وفي تهذيب الفرد وتطويره كائنا اجتماعيا، وممثلا لفئة من فئات المجتمع. فالأدب في مختلف وظائفه ومشاغله يعكس المجتمع ويصور رغائبه ومناشده وأزماته. وهو يسعى إلى الارتقاء به إلى الأفضل. على أن المسألة الجمالية في ارتباطها بتلك الغاية تدور حول محاور ثلاثة : محور الفنان أو الأديب، ومحور العمل الأدبي، ومحور المتقبل.

ويفيد المحور الأول مكانة الأديب الاجتماعية المحددة لمركزه الاجتماعي ولوضعه ولمواقفه من المجتمع، ومن قضايا عصره. أما المحور الثاني فيعني الانطلاق من المجتمع ذاته، إما باعتبار الأدب دالا على المجتمع. ويتطلب ذلك الاعتبار الانطلاق من الخصائص الأدبية للتوصل إلى الخصائص الاجتماعية، وبذلك تصبح دراسة

الأساليب الفنية تدليلا على صراعات المجتمع ومتناقضاته وعلى آماله و طموحاته. غير أن المستوى الثالث يختلف مع المحور الأول والثاني، إذ يطرح مسألة الذوق، ومسألة السائد، وضرورة البحث عن سبل الإبداع والتجديد.

وإن لعلاقة الأدب بالواقع، بمعنى علاقته بالمجتمع وبالبيئة تأثيراتها الظاهرة والخفية في التلونات الجمالية لذلك الأدب. "ولقد حاول البحث عن العلل المادية التي تتحكم في الإنتاج الثقافي تحديدها فوجدها في ثلاثة عوامل هي الجنس والبيئة والانتماء ... فالشعوب تتميز حسب مؤهلها العلمي بما يطبعها بطابع عام. فنجد مثلا أن شعوب الشمال متشائمة على حين أنّ شعوب الجنوب فرحة، والبيئة تشكل المزاج النفسي والخلقي للفنانين والأدباء وينعكس هذا في العمل الفني. فشعوب البحر الأبيض المتوسط تتميز بالبيئة المشرقة مما يجعل الألوان بهيجة ومضيئة في أعمال فناني البندقية... والآن هي روح العصر والنظرة الكلية السائدة، والطراز الشامل، مما يطبع بصماته على الإنتاج الفني كسيادة روح الفروسية في العصور الوسطى، وغلبة الشهامة أو إكرام الضيف في القبائل العربية بيد أنّ العلة الأساسية للفن هي المزاج الخلقي للفنان نتيجة هذه العوامل الثلاثة"[1].

---

[1] ـ مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، دار الكتب، ط. I، ط. I، 1986، ص ص. 26ـ27.

ولقد ذهب ذلك المذهب الروسي المعروف جورج بليخانوف (1857 ـ 1918) مع التركيز على العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، وتأكيد الخصائص الطبقية المؤثرة عميق التأثير في الخصائص الأدبية. ويلح بليخانوف على أن الصراع الطبقي بالمعنى التاريخي وبالمعنى النضالي ينعكس في الأدب انعكاسا بينا وواضحا، ومحددا للملامح الكبرى لذلك الأدب. وإنه ليبدو مغاليا أحيانا، إذ يرى أن الفن إنما ينبع من اليأس من المجتمع و "من التقوقع على الذات"[1].

وتلغى النظرة الاجتماعية للأدب والفن، رد العبقرية الإبداعية واختزالها في "الإلهام" وفي التلقائية، أو على الأقل فهي تنقص من دوريهما، وهي تعني أن الجمالية ليست لمجرد المبحث الجمالي، فهي ليست مفرغة من المقاصد والغايات، وإنما هي عمل يفيد الحزم والجد بعيدا كل البعد عن التلاعب واللهو.

وهي أكثر من ذلك تجذر الأدب وتعمقه في بيئته وواقعه وعصره إذ أن الأدب منظاره لا يمكن أن يكون إلا وليد عصره، ونتاج المواضعات الفكرية والسياسية وبالأساس الاجتماعية لذلك العصر.

---

[1] ـ لقد بلور بليخانوف مواقفه وآراءه الشهيرة في كتابيه : "الفن والحياة الاجتماعية" و "رسائل مجهولة العنوان".

وبذلك يصبح الإبداع رهن لحظته التاريخية، ويقتضي الإلمام بملابسات تلك اللحظة، كما يقتضي وصف تلك الملابسات وتحديدها.

لكن الواقعية، وهي المستفيدة الأولى من كل هذه الاعتبارات الجديدة، تعبر في الآن ذاته عن نوع من التصور، الذي سيبدو فيما بعد، وفي حد ذاته قصورا، إذ بمجرد أن يصبح الإبداع انعكاسا للواقع، فهو يقصي العبقرية الفردية. تتمرّد تلك العبقرية على المجتمع، أو على المتأسس والسائد فيه. ثم إن روح العصر والمعاصرة، ولئن كانت من السمات الإيجابية في الفن الواقعي، بمعنى الشهادة على العصر والمساهمة في تغييره، إلا أنها تلغي مبدأ الخلود، ومبدأ مغالبة الزمن. وبتسخير الجمالية لغاياتها الانتفاعية، فإن الواقعية تحدد، وتحد من مجالات الإبداع والابتكار في صلب تلك الجمالية، التي لا يمكن، ولا شك أن تحد بحد، وإلا لانقلبت إلى ضرب من الوصف والمعادلة.

ولقد خاض الفيلسوف، والدارس والمنظر المجري جيورجي لوكاتش (1885 ـ 1971) György LUKACS ، في جل القضايا الجمالية، في علاقاتها بالاتجاه الواقعي، وفي ما يمكن أن تطرحه الجمالية الواقعية من مسائل جوهرية وعميقة بالنسبة إلى الإبداع الأدبي والفني عامة. ولقد تأثر لوكاتش بالكانتية الجديدة وبالتاريخانية

(Dilthey, weber) خلال دراسته بألمانيا. ثم اتجه تـدريجيّا إلى التحليـل الاجتماعـي وإلى البنيوية التاريخية في الإبداع وفي الأجناس الأدبية. ولقد عبر عن ذلـك الاتجـاه في محاولاتـه في الجمالية، وبالأخص في "الروح والأشكال" (1911)، وفي "نظرية الروايـة" (1914 ـ 1915) وفي سنة 1918، صار لوكاتش عضوا في الحزب الشيوعي المجـري. ثـم وفي 1919 صـار نائبـا لمندوب الشعب مكلفا بالتثقيف العام في الحكومة الثورية لبيلاكون Bela kun.

وفي مؤلفه الأساسي الصادر سنة 1923، بعنوان "تاريخ الطبقية ووعيها" وقد تـرجم المؤلف إلى الفرنسية سنة 1960، حاول لوكاتش أن يحين مفهـوم الثـورة لـدى مـاركس وفي الآن ذاته أن يجدد ويواصل جدلية هيغل.

ويهـتم لوكـاتش في مختلـف مباحثـه بالعلاقـة بـين علـم الاجـتماع والنقـد الأدبي، محاولا التأسيس لجمالية ماركسية، وفي سنة 1956 صـار لوكـاتش عـضوا في اللجنة المركزية للحزب الشوعي ثم وزيرا في حكومة إمر نـاجي. وبعـدها نفـي إلى رومانيـا، وفيهـا عـاد إلى البحــث...ومــن بــين أعمالــه المتــصلة بالواقعيــة، وبعلـم الجمال مباشرة، "علاقات الذات بالموضوع في علم الجمال" (1917)، و"دراسـات في

الواقعية الأوروبيـة" (1933)، و"مـشكلات الواقعيـة"(1939)، و"مقدمـة لكتابـات مـاركس وانجلز الجمالية" (1945)، و"دراسات في الواقعيـة" (1948)، و"الواقعيـة الغربيـة في الأدب العـالمي" (1949)، وإسـهامات في علـم الجـمال (1954)، و"مـشكلات المـذهب الـواقعي" (1955)، و"مناهضة واقعية أسيء فهمها" (1956)، و"الخصوصية بوصفها مقولـة جماليـة" (1956)، و"معنى الواقعية المعاصرة" (1958)، و"خصوصية الجمالي" (1966).

ويؤكد لوكاتش في أعماله الفارق الجوهري بين الفن والعلم، فيرى أن العلـم يقـوم بالأساس على المفاهيم، بينما يقوم الفن على الـصورة. كـما مـن وجـوه التبـاين بـين العلـم والفن، أن الفن يقوم على الاستقلالية بينما يبقـى العلـم في حاجـة إلى غـيره. ثـم إن الفـن إعادة خلق وابتكار وإبداع للحياة وللوجود. وهو تفجير لطاقات الذات الجمالية المخزونـة بجعلها أوسع من الذات الطبيعية. ويذهب لوكاتش مذهب الوحدة بين الذات والموضـوع داخل العمل الجمالي، عـلى أن يتـسم ذلـك العمـل بالخـصائص المميـزة لانـتماء الفنـان أو صـاحب الأثـر. ويفـسح الفـن للـروح بالوصـول إلى ذاتهـا عـن طريـق اكتـشاف العـالم الميتافيزيقي. و "هو ما يجعل من الفن تساؤلا مستمرا عـن وضـعية الإنـسان وعـن كليتـه

وشموله" بل إن السؤال الـذي مـا يفتـأ يطـرح في الفـن هـو : مـا الإنـسان ؟ فـالفن لـدى لوكاتش هو "تقديم صورة عن الواقـع ينحـل فيهـا التنـاقض بـين المظهـر والواقـع، الجـزئي والعام، المباشر والتصوري، إلخ، حتى أن هذين الجانبين ينصهران في وحـدة تلقائيـة داخـل الانطباع المباشر للعمل الفني وتقديم شعور بوحدة لا تنفصم" عـلى نحـو مـا عـبر عنـه في بحثه "الفن والحقيقة الموضوعية"[1].

ويبحـث لوكـاتش عـن تحقـق الانعكـاس الموضـوعي في الفـن، فيقـول في كتابـه : "خصوصية علم الجمال"، "بينما يقدم الانعكاس العلمـي صـورة مجـردة عـن العـالم، يمثـل الانعكاس الفني الواقع بالنفوذ إليه عن طريق تخيله. إن الانعكاس العلمـي يقـيم مبعـدة بين الإنسان والواقع، وهو يسلخ الصبغة الإنسانية عن موضوعه : أما الانعكاس الفني فإنه يربط التخيل الإنساني بالواقع المشخص. وهو يضفي الصبغة الإنسانية على موضوعه. الفن هو انعكاس ما كان قد انعكس من قبل في الشعور. الفن هو الـشكل الـدائم للتعبـير عـن وعي النوع البشري لذاته"[2].

---

1 ـ المرجع السابق، ص.69.

2 ـ المرجع نفسه، ص.70.

ويؤكد لوكاتش في كتابه "التاريخ والوعي الطبقي"، أن من أهم خصائص الانعكاس الموضوعي في الفن، الشمولية، التي تعني تضافر العناصر داخل الكل المستقل الذي يطمح إليه الإنسان. ويقترب المفهوم الشمولي لدى لوكاتش من المنهج الجدلي لـدى هيغـل الـذي يؤكد أن المظهر ليس أمرا ثانويا، باعتباره هو أيضا جوهرا، إذ أن الجوهر والمظهر مرتبطان ارتباطا وثيقا. لذلك فإن الفن الكبـير (والرفيـع) لـدى لوكـاتش كـما يـتجلى ذلـك في كتابـه مشكلات "المذهب الواقعي" هو الفن الـذي يـصهر في ذات واحـدة أو في موضـوع واحـد، الماهية والمظهر.

فالفن عند لوكـاتش، مـرادف للواقعيـة عمومـا. وتعنـي الواقعيـة عنـده الواقعيـة النقدية، تلك التي يعرفها بقوله : "الواقعية هـي في الحقيقـة نـزوع إلى تـصوير المـشكلات الرئيسية للوجـود الاجتماعـي والبـشري في صـورة مخلـصة للحقيقـة وصـادقة مـع الواقـع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني موح"[(1)].

لكـن لا بـد مـن الإشـارة إلى أن الواقعيـة، في مختلـف مبادئهـا وتـصورها، وفي إيمانهـا العميـق بوحـدة الـشكل والمـضمون، إنمـا تنتقـد

[1] ـ لوكاتش في تقديم للترجمة العربية لكتابـه "دراسـات في الواقعيـة الأوروبيـة" (انظـر المرجـع الـسابق، ص.73).

التطرف نحو الشكل لأنها لا ترى في الشكل مجرد قناع واه يغشي وجه الحقيقة، أو ما هو خاو وضعيف. بل إن تقديس الشكل من وجهة نظر واقعية هو من خصائص الأدب البورجوازي[1].

ولقد سايرت المفاهيم الواقعية، والقضايا المطروحة فيها الفترات التاريخية الحاسمة التي عرفتها وعبرت عن متغيراتها، فكانت الواقعية في روسيا على سبيل المثال مختلفة في ارتباطها بالشيوعية والماركسية، عما كانت عليه في فتراتها الأولى. وقد كانت تسمى في بدايات تبلورها "بالواقعية الهادمة والمتشائمة"، فكانت ترتكز على تفاهة الحياة وبطلانها وعلى حتمية الموت. ومن أهم رموز تلك الواقعية المتشائمة، والمشككة في جدوى الحضارة، والجاعلة من الموت الحقيقة الكبرى : القصاص والكاتب المسرحي الروسي اندراييف AndreÏev ou Andreev (1871-1919) [2]، وأرتسيباشيف Artsybachev

---

1 ـ أنظر أحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، ط. V، 1992، ص. 168.

2 ـ Léonid Nikolaievitch، الذي من أشهر أعماله القصصية "كان في قديم الزمان" والذي من أشهر أقاصيصه الواقعية "الهاوية" وفي "الضباب" وقد نشرتا سنة 1902. ولقد كان اندرييف مفتونا في كتابته بالقضايا الجنسية التي جعلت تلك الكتابة موضع نقد وانتقاد. وهو متأثر بواقعية جوركي وبالبعد التراجيدي لتولستوي. وتعبر أقاصيصه عن وعي عبثية الحياة والوجود. ومن أعماله الشهيرة الأخرى : "الضحك الأحمر"(1904)، و "ظلام" (1907)، و "المشنوقون السبعة"(1908).

Artsybasev ou (1878-1972) [1]، وهو من الروائيين، ومـن الكتـاب المـسرحيين كـذلك

ولقد أكد هؤلاء الواقعيون مجموعة من المحاور دون غيرهـا مثـل محـور الجـنس ومحـور الجنون. على أن هؤلاء الكتاب ينتمون إلى طبقات اجتماعية متـدهورة، فقـدت بتـدهورها مثلها العليا. وهو ما يفسر أن إيمان هؤلاء الواقعيين الـروس المتـدهورين والمتـشائمين كـان شبيها بإيمان زولا وفلوبير في فرنسا.

غير أن ما سـمي بالواقعيـة الروسـية الحديثـة إنمـا يختلـف عـن واقعيـة التـشاؤم باعتبارها تنبذ التشاؤم والانخذال والهوس وتـدعو إلى التفـاؤل والحيويـة. وهـي الواقعيـة التـي حـاول أن يعـبر عنهـا مكـسيم جـوركي Maxime Gorki (1868-1936) ، الـشاعر والروائي والكاتب المسرحي الروسي الشهير.

وتقترب "الواقعية الحديثة" في أفكارها ومبادئها وتصوراتها، من أفكار ماركس وانقلـز بما أن الثقافة والأدب والإبداع الفني من الفروع المرتبطة بالمبنى الأعلى القائم على العلاقـات الإنتاجية بمعنى القوى الاقتصادية، التي هي بمثابة البنـاء التحتـاني الـذي في تغـيره يغـير مـن

---

[1] ـ لقد اشتهر Michel Petrovitch Artsybachev، بمؤلفاته المسرحية خاصة التي كانـت تتنـاول عبـث الحياة والوجود. ولقد أطرد أرتسيباتشيف من الاتحاد السوفياتي سنة 1923.

البناء الأعلى. لذلك فإن الأدب لا يمكن فصله بأي طريقة من الطرق عما هو مادي ومحسوس وملموس. غير أن ماركس يرى أن الأدب يمكنه أن يسبق تطور المجتمع أو تطور البنى التحتية فيه. وإنه إذ يتحدث عن المجتمع الإغريقي مثلا فيحاول تفسير خلود بعض آثاره الأدبية، وتفسير استمرارية جماليتها، يرى أن سر تلك القيمة، وسر تلك الجمالية إنما يعود إلى العلاقة القائمة بينه وبين الميثولوجيا، التي يستند إليها خلفية ومرجعا، لأن الميثولوجيا تختزن وتختزل حياة الجماهير ونضالاتهما ضد الطبقات الغنية والمالكة. لذلك ينبني ذلك الأدب على مجموعة من المفاهيم : كالعدالة والحرية والقصاص والقدر والبطولة والصراع.

البعد الجمالي الواقعي

والاشتراكي في شعر السياب

لقد عرف بدر شاكر السياب تحولا جذريا : مضمونيا، وشكليا ومفهوميا بداية من الأربعينات، من القرن العشرين. ولقد تزامن ذلك التحول مع انخراطه في الحزب الشيوعي العراقي. وتبدو ظروف ذلك الانخراط، رغم ما قيل عنها وما كتب فيها غامضة. بل إنها لا تقنع بالأسباب الحقيقية المفسرة لذلك الانخراط، بما أن السؤال المطروح هو : هل كان بدر شاكر السياب مقتنعا حقا وحقيقة بالمبادئ النوعية، مما جعله ينخرط في الحزب الشيوعي، أم أنه كان مدفوعا بطريقة أو بأخرى إلى ذلك الانخراط، رغم ما يؤكد حماس السياب وحركيته داخل ذلك الحزب في السنوات الخمس الأولى، أي من سنة 1940 إلى 1945، وأكبر دليل على غموض موقف السياب السياسي، هو أنه كان يخلط بين الوعي والرفض داخل انتمائه الشيوعي. لكن الأهم من كل ذلك، أن يدفع السياب ثمن انتمائه السياسي غاليا "إذ أنه اضطهد وشرد، ولكن [تلك التجربة] أفادته كثيرا، إذ حولت إحساسه الفردي بالفاجعة إلى إحساس بفاجعة الجماعة مؤقتا، كان الموت فيما مضى موته، موت

أمه فقط، أما الآن فقد أصبح الموت عامة، موت الآخرين. وكان في الماضي يبحث عن خلاصه وحده. أما الآن فقد أصبح يبحث عن خلاصه بخلاص الآخرين. أدرك في هذه الرحلة بأن فاجعته ليست فاجعته الخاصة، بل فاجعة شعبه"[1].

ويتجلى ذلك الشعور في قصائده "فجر السلام"، "الأسلحة والأطفال"، و"المومس العمياء". ولقد شهد شعر بدر شاكر السياب تغيرا مضمونيا أساسيا بتخليه عن منازعه الرومانسية المختلفة، وعن التهويمات والأحلام المغرية. وأهم تلك التغيرات جعلت كل قصائده تؤسس لفهم جديد لمصير الإنسان، ولدور ذلك الإنسان في نحت ذلك المصير، بأن أصبح المصير جماعيا ولا فرديا. وقد أصبح الإنسان لدى السياب جزءا من التاريخ والمجتمع. لذلك فإن جمالية الشعر في منزعها الواقعي تبقى رهينة الكشف عن ذلك الدور، والكشف عن قوى الاضطهاد والدمار. كما هي رهينة التأسيس للخير والمحبة والعدل، والحرية والحق لا بالمعنى الرومانسي المستند إلى القيم الروحية، ولكن بمعنى التجسّم المادي والاجتماعي، فرغم إلحاح السياب على بعض

[1] ـ ناجي علوش، مقدمة ديوان السياب (بدر الواقعي) دار العودة، بيروت، 1979، ص ص. ج ج ـ د د.

المعاني الاشتراكية والشيوعية، فإن تصوره وتصويره لتلك المعاني تصويرا شعريا، يظل مترددا ومتراوحا بين التحليل الماركسي الشيوعي والتحليل الاجتماعي في فهمه التقليدي للمجتمع العربي الإسلامي.

ومن أهم المفاهيم المجسمة للتغيّر المضموني في شعر السياب الواقعي مفهوم الموت، الذي ما عاد قدرا ولا صدفة. وإنما هو سعي إلى الوجود الأرقى والكيان الأسمى.

فمع تجربة الشعر الحر، وفي شعر السياب بالخصوص، غدا الموت مفهوما، بعدما كان متراوحا بين الموضوع والمفهوم في الشعر العربي القديم، وفي بعض التجارب الشعرية العربية الحديثة التي سبقت تجربة الشعر الحر. فالموت من المواضيع القارة في الشعر العربي قديمه وحديثه، تلك التي ما فتئت تتشكل في ذلك الشعر تشكلات لا حد لها ولا حصر، باعتبار التغيرات والخلفيات التي يستند إليها ذلك المفهوم في انتقاله من مواضعة فلسفية إلى أخرى، ومن اتجاه أدبي وفني إلى آخر. وإن لذلك المفهوم أبعادا متنوعة ومتعددة لدى الشاعر العربي الواحد وبالأخص في الشعر العربي الحديث باعتبار

تعدد التجارب الشعرية التي يمر بها الشاعر، مثلما حدث لدى السياب، وقد ارتسمت في شعره مختلف الاتجاهات والتيارات الشعرية باعتبارها محمولا فكريا وإيديولوجيا، وتمظهرا جماليا تنظوي تحت لوائه القصيدة. فالسياب قد تنقل من الرومانسية إلى الرمزية، مرورا بالواقعية الاشتراكية، ووصولا إلى الذاتية، أو إلى المأساوية الإنسانية في أبعادها العالمية والكونية.

ولقد كان الموت عبر كل تلك المراحل والتجارب، ومن خلال المحطات الشعرية التي توقف عندها خيطا دقيقا ورفيعا ظاهرا أحيانا وخفيا أحيانا أخرى، ورمزيا ومقنعا في جل الحالات.

بل إن لتعقد مسألة الموت لديه، من التجسمات الشعرية والتمظهرات التعبيرية والبيانية والجمالية، ما لا يساعد على تصنيف تلك المسألة تصنيفا أغراضيا، ولا حتى مضمونيا عاما، إذ تبقى محاولات التصنيف في ذلك الغرض ضربا من التصنيف المنهجي. فالسياب قد تغير تغيرات جوهرية في مسألة القيم والموت الإيديولوجي، بينما رافقته الرومانسية في أبعادها الجمالية عبر كل التجارب الشعرية التي خاضها وتمثل بها.

فلشدة التصاق مسألة الموت بشعر السياب إشكالا وموقفا من الحياة والوجود، بل موقفا سياسيا ورؤية شعرية وجمالية، نعت بعض النقاد والدارسين شعر السياب "بشعر الموت" كما نعتوه بشاعر الالتزام والموت، إذ لا تكاد تخلو قصيدة واحدة من شعره من مسألة الموت باعتباره فكرة حاضرة أو غائبة، أو باعتباره موضوعا أو خلفية إيديولوجية أو موقفا وجوديا أو أطروحة من أطروحات الحياة والكيان، أو مصدر إلهام وإيحاء، ودفقا شعريا عنه تنبثق كل الرؤى الجمالية.

وللموت في شعر السياب أبعاد ومعان مختلفة : المعنى الأول هو الموت في أبعاده القديمة والمتوارثة : فهو الموت المخيف الذي تتوقف معه حركة الحياة، وحركيتها. وهو معنى يلتبس بمعنى القدر والصدفة، والمصير المحتوم، أو بمعنى الزمن الأسمى. وهو من المعاني التي عاد إليها السياب فتمثل بها بعد أن فشل فشلا ذريعا في المجال السياسي، وبعد أن اشتدت به أزمة المرض واستفحلت. تلك المعاني تجسمها جل قصائد ديوانه : "شناشيل ابنة الجلبي"[(1)] وهي قصائد الارتداد إلى الذات المتسمة بتشاؤمها و بمأساويتها. إنها قصائد مرحلة ما بعد المرض، أو ما بعد الرحلة الواقعية الاشتراكية. وقد ركن "عوليس يكتب مذكراته" معبرا عن خوفه من الموت "الحقير"،

---

[1] ـ بدر شاكر السياب، الديوان، (شناشيل ابنة الجلبي)، دار العودة، بيروت، 1989، ص ص. 597ـ720.

وعن كرهه له، بما أنه موت زائف، إذ لا هو موت الشعراء العظام، ولا هو موت المناضلين، ولا حتى موت الملتزم بفكرة الموت. وإنا لنلمس صدى ذلك في قصائده : "إرم ذات العماد" و"خلا البيت"، و"جيكور وأشجار المدينة"، و"جيكور أمي"، و "يا غربة الروح"، و"أسير القراصنة"، و "نسيم من القبر"، و "القنّ والمجرة" و "عكاز في الحجيم"، و "المعول الحجري"، و "في غابة الظلام"، و"نفس وقبر"...إلخ. يقول في قصيدة "في غابة الظلام" التي كتبها سنة 1964، أي في نفس السنة التي توفي فيها :

أليس يكفي أيها الإله

أن الغناء غاية الحياه

فتصبغ الحياة بالقتام

تحيلني بلا ردى حطام

سفينة كسيرة تطفو على المياه ؟

هات الردى أريد أن أنام

بين قبور أهلي المبعثره

وراء ليل المقبره

رصاصة الرحمة يا اله! (1)

1 ـ الديوان، مجموعة شناشيل ابنة الجلبي، ص.706.

فارتداد السياب إلى معاني الموت التقليدية يطابق ارتداده إلى الرومانسية بعد أن خسر كل القضايا التي كان يدافع عنها، وبعد أن تضاعف تشاؤمه، وبلغ يأسه ذروته، بل بعد أن يئس من الموت بمعنى الخصب والبعث.

أما الموت في معناه الثاني لدى السياب، فهو الموت الرومانسي، وهو موت يبقى أقرب لديه إلى المفهوم منه إلى الموضوع، إذ ينضاف ذلك المفهوم إلى جملة من المفاهيم الأخرى، كالغربة والحنين، والحب الطقوسي والأبدي، ونداء المجهول، والكشف والرؤيا، والبحث عن العوالم الغامضة والأزمنة السحيقة، ليشكل الأبعاد الجمالية، وليحدد بعض الخصائص الفنية لشعر السياب. غير أنه لا بد من التنبيه إلى أن السياب كان يميز بين الأبعاد الجمالية الرومانسية، ومضمونها الفكري، في بعض أبعاده الإديولوجية، والوجودية بصفة عامة. بل أكثر من ذلك يظل السياب مؤمنا بجدوى الرومانسية الفني، وبوظائفها الجمالية، وهو ما يفسر انشداده إلى تلك الوظائف. وإنّا لنذكر من القصائد التي يتجلى فيها الموت تجليا جماليا رومانسيا، جل قصائد مجموعة "أزهار وأساطير" ومجموعة "منزل الأقنان". ونذكر من تلك القصائد : "في السوق القديم"، و "وأساطير"، و "سوف أمضي"، و "في ليالي الخريف"، و"سجين"، و "في القرية الظّلماء"، و"شباك وفيقة"، و"حدائق وفيقة"، و"لأني غريب"، و "نداء الموت" التي يقول فيها :

يمدّون أعناقهم من ألوف القبور يصيحون بي

أن تعال

نداء يشق العروق يهزّ المشاش يبعثر قلبي رمادا

أصيل هنا مشعل في الظلال

تعال اشتعل فيه حتى الزوال

جدودي و آبائي الأولون سراب على حد جفني تهادى

وبي جذوة من حريق الحياة تريد المحال

وغيلان يدعو أبي سر فإني على الدرب ماش أريد الصّباح

و تدعو من القبر أمّي بنيّ احتضنّي فبرد الردى في عروقي

فدفء عظامي بما قد كسوت ذراعيك و الصدر و احم الجراح

جراحي بقلبك أو مقلتيك و لا تحرفن الخطى عن طريقي

و لا شيء إلا إلى الموت يدعو و يصرخ فيما يزول

خريف شتاء أصيل أفول

وباق هو الليل بعد انطفاء البروق

و باق هو الموت أبقى و أخلد من كل ما في الحياه

فيا قبرها افتح ذراعيك

إني لآت بلا ضجّة دون آه![1]

---

[1] ـ السياب، الديوان، مجموعة : منزل الأقنان، ص ص.236ـ237.

لكن المعنى الثالث للموت، هو المعنى الأساسي في شعر السياب، بما أنه المعنى الواقعي الاشتراكي الذي تتضمنه أشهر مجموعاته الشعرية، والذي يحضر في أشهر قصائده وأجودها. وهو المعنى الذي استطاع السياب من خلاله أن يجدد مفهوم الالتزام في الشعر العربي، بتجديد الأبعاد الجمالية لذلك الموت، أولا بأن قصر مضمون الالتزام على البعد السياسي، شأنه في ذلك شأن جل الشعراء العرب المحدثين. ويتعلق ذلك الالتزام بالتجربتين الفنيتين الأساسيتين في شعر السياب : وهما التجربة الواقعية الاشتراكية، والتجربة الرمزية أو التموزية : وهي التجربة التي يتمثل فيها السياب بالاله البابلي تموز الذي قتله الخنزير. ويربط السياب الالتزام بمسألة الحرية في بعديها المختلفين : حرية الملتزم بما أن الالتزام عملية اختيارية تطوعية تقوم على المبادرة الإيجابية، النابعة من الذات والملبية للدوافع الفكرية والعاطفية، والمطابقة للمواقف السياسية، ثم الحرية بمعنى مجموعة المبادئ التي يلتزم بها الشاعر ويناضل في سبيلها، كحرية الوطن، وحرية الإنسان، والنضال ضد الاستعمار وقوى القهر والطغيان. لكن السياب، في كل الشعارات المختزلة لتلك المعاني، يبقى أقرب إلى الالتزام بالقضية العربية، منه إلى الالتزام بالفكر الاشتراكي، وهو ما جعله يتهم بالرجعية وبالخروج عن مبادئ ذلك الفكر. على أن

السياب يرى في ذلك الانزياح عن الفكر الاشتراكي خاصة بالمعنى الفنـي والأدبي، وفـاء للغـة وللشعر العربيين ووفاء للذات وللضمير وللوطن. ثم إن من معاني الالتزام في شعر الـسياب توطيد الصلة بين التجربة الشعرية والتجربة الذاتية، وقد تضافرت التجربتان وتقاطعتا إلى حد التّمازج والتعقد والانصهار، دون أن يحيد ذلك الامتزاج والتعقد بالشاعر عـن المقاصـد والأهداف الاجتماعية والسياسية الكبرى. وينعكس ذلك التباين في فكر بدر شاكر السياب، و في شعره على التباين بين المضامين الشعرية الملتزمة، والأدوات والوسائل الفنيـة والـرؤى الجمالية، التي تنهل من معينات ومصادر متعددة ومختلفة، قـد عـد بعضهـا رجعيا وغـير مطابق للمواقف السياسية التي يتخذها الشاعر.

فـما مـن شـك أن الـسياب قـد خـاض التجربـة الواقعيـة الاشـتراكية، بـالمعنى الأدبي والفني أولا، و على مستوى القصيدة ثـم بـالمعنى الـسياسي عـلى مـستوى مختلـف التجـارب الـسياسية التـي خاضـها، ثانيـا. فالواقعيـة في شـعر الـسياب هـي بمثابـة الرؤيـة الجديدة في الـشعر. وإنهـا لتمثـل في نظرنـا تيـارا متجـددا بـالمعنى الفنـي داخـل الحركـة الـشعرية الجديـدة التي كـان مـن أهـم روادهـا : بـدر شـاكر الـسياب، إذ عرفـت حركـة

الشعر الحر تشكلات وتجسمات متنوعة سايرت جل التيارات الأدبية والفنية فتغايرت معها، تغايرا مفهوميا ومقصديا وجماليا.

فالرؤية الواقعية الجمالية لدى السياب تتأسس أولا على التمثل بقضايا الشعب وعلى الانغماس في الواقع، ومكابدة الألم والمحن مع الآخر، وعلى تصوير الشقاء المريع الذي يعيشه الإنسان العربي، في العراق و خارجه. ولقد كان السياب من أهم المنخرطين في مجلة "الآداب" التي كانت أهم كتاباتها تميل ميلا خاصا إلى الاشتراكية والوحدة العربية، والانفتاح على الفكر الحديث والتشبع بمقولاته. تلك هي المقولات الثلاث المختزلة، للرؤية الجمالية لدى بدر شاكر السياب.

فمع السياب تفجرت مكامن الشعر السياسية، وأصبح ذلك الشعر يلعب دورا أساسيا في بناء الوعي العربي السياسي في تعالقه بجمالية اللغة وجمالية العبارة. وهو نوع من التصالح الحديث مع مقاصد الشعر العربي القديم، إذ ما انفك الشعر العربي في مختلف المحطات التي مر بها، يتكفل بتلك المقاصد السياسية، حتى غدا في جل تحولاته وثيق الصلة بالسياسة، بل غدا المقصد السياسي من السمات أو الخصائص التي تجعل من الشعر شعرا كبيرا، أو شعرا "أصيلا".

ولقد انعكس الموقف السياسي على أدوات الشعر ذاتها، بأن تغيرت أساليب ذلك الشعر وتقنياته. بل إن المقصد السياسي في تعالقه بالمقصد الجمالي استطاع أن يجدد المضمون الشعري من جهة، وأن يرسم بعض خصائص الطليعة الشعرية العربية الحديثة، جاعلا العلاقة بين المضمون والشكل علاقة التفاعل بين الكتابة الأدبية والفنية والمجتمع، ومؤكدا التمرد والرفض بالنسبة إلى المضمون. ولقد نحا الشعر في تمثله بتلك المقاصد منحى أنموذجيا واضحا، خاصة بالنسبة إلى بدر شاكر السياب، مما جعل بعض النقاد والدارسين يرون في شعر ذلك الشاعر شعرا كلاسيكيا داخل حركة الشعر الحر. لكن ذلك الاعتبار لا يمنعنا من أن نؤكد "أن طاقة الفن السياسية تكمن في بعده الجمالي...وكلما كان الأثر سياسيا بصورة مباشرة، فقد من قدرته على التبعيد، ومن جذرية أهدافه في التغيير وتجاوزيتها...[1]"

بل إن بعض قصائد السياب الواقعية مثل قصائد : "غريب على الخليج" و "مرحى غيلان" و "عرس في القرية" و "ومن رؤيا فوكاي" و "رسالة من مقبرة" و "في المغرب الغربي" و "تموز جيكور" و "المسيح

[1] ـ هاربارت ماركوز، البعد الجمالي، ترجمة طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ص.11. Herbert Marcuse, la dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique, marxiste, Ed. Du Seuil, Paris, 1979

بعد الصلب" و "أنشودة المطر"، و"المومس العمياء"، و "الأسلحة والأطفال"، كل تلك القصائد صارت تعتبر لا بمثابة القصائد الأنموذجية في شعر السياب فقط، بل ضمن التجربة الشعرية العربية الحديثة قاطبة، إذ فاقت شهرة بعض تلك القصائد شهرة العديد من المجموعات، أو حتى الدواوين الشعرية العربية الحديثة، وتعتبر تلك القصائد أنموذجية في شكلها ومضمونها، وبالأخص فيما توفقت إليه على مستوى الرؤية الجمالية النابعة من التضافر والتقاطع بين الشكل والمضمون.

ولقد نجح السياب في إخراج المضامين السياسية في شعره، إخراجا جماليا لا مثيل له، أولا بأن مزج مزجا كليا بين المقاصد الجمالية والمقاصد السياسية، وثانيا بأن جعل الأبعاد الجمالية في شعره تستند إلى مختلف المرجعيات، والمعينات المتاحة، ثم بأن جعلها تنهل من كل المناهل القديمة والحديثة، الشرقية والغربية، العربية وغيرها، دون اعتبار للتطابق بين الشكل والمضمون، ودون أي اعتبار لما يمكن أن تفرزه من تناقض، باعتبار أن التناقض سمة من سمات الشعر الحق، وخصيصة من خصائص الأبعاد الإنسانية التي يعبر عنها ذلك الشعر. بل في ذلك التناقض تكمن كل أبعاد التجديد في الشعر العربي

الحديث. ولقد ساهم ذلك التناقض في تعقد المعنى الشعري من جهة، وفي ثراء الصورة الشعرية، وازدواجية التأويل من جهة أخرى، ولقد غدا التعقد والثراء من السمات الشعرية المذهلة التي تربط المعنى الشعري بالحيرة والإرباك ولا بالتبليغ. وهو ما يجعل الشعر العربي الحديث ينخرط بحق في مجمل الحركات الفكرية والأدبية والفنية عموما، وهو في الآن ذاته يرتبط بالرسم والموسيقى وإنه ليتأسس على فتنة القارئ باعتماده على الغموض ظاهرة جمالية، وعلى ازدواجية المعنى مقصدا تعبيريا. إلى درجة أن الشعر الحديث صار، وكما يقول إليوت، "يبلغ قبل أن يفهم"[1]، ويتراوح الغموض الشعري بين النزعة إلى التزهد والتبتل، وإلى نوع من الإغراق في الطقوسية، والتجاسر على الإفصاح عما لم يكن يفصح عنه في الماضي، ويقوم ذلك التراوح بدوره على نوع من التأزم الذي يجمع بين أزمة القارئ وأزمة الشاعر من جهة، بإيجاد نوع من التجاوب العميق والغامض بينهما.

وقد لا يقف الغموض في الشعر العربي الحديث عند حدود التمظهر الطبيعي للمعنى الشعري في القصيدة، بما أنه يبلغ حد الغموض المقصود، والمبيت له. ولقد ذهب بودلير، إلى أن انتصار

[1] ـ Hugo Friedrich, Structure de la poésie moderne, Ed. Denoel Gonthier.

الشاعر، يكمن في غموضه، أو في عدم مقدرة الآخرين على فهمه[1]. ولقد بدأ الغموض بالمعنى الجمالي في التبلور بداية من التيار الرومانسي، ثم لازم مختلف التيارات والاتجاهات، على أن يختلف في مرجعياته، ومجسماته، ومقاصده. وسيبلغ ذلك الغموض ذروة تشكلاته الجمالية في التيار الرمزي. لكنه في التيار الواقعي كان بمعنى تعميق الإيحاء، والارتقاء بمعاني الالتزام، من معنى الموقف إلى معنى الصورة الجمالية التي توحي بذلك الموقف. فالسياب على سبيل المثال، وفي قصيدة "غريب على الخليج" وهي أولى قصائد ديوانه "أنشودة المطر"، رغم موقفه السياسي الملتزم والواضح، والذي توحي به، وتحدده جملة من المصطلحات السياسية، لا يدفع الصورة نحو الغموض بالمعنى الملغز، ولا حتى المحير، وإنما يدفع الصورة نحو تدرج رمزي مضاعف، ينقلب معه الشاعر المتكلم في القصيدة غرابا ناعقا على الخليج، ، يتطير منه الأحياء، وهو في لونه الأسود وفي حزنه، وغربته، ينعق فتتجاوب لفظة العراق مع ذلك النعيق، ويمحي الزمان والمكان فلا يبقى إلا اسم الوطن العراق، يقول في مطلع تلك القصيدة :

---

[1] ـ المرجع السابق، ص.10.

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام، على الأصيل

و على القلوع تظل تطوى أو تنشّر للرحيل

زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوّابو بحار

من كل حاف نصف عاري

و على الرمال ، على الخليج

جلس الغريب، يسرّح البصر المحيّر في الخليج

و يهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج

أعلى من العبّاب يهدر رغوه و من الضجيج

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى : عراق

كالمدّ يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي عراق

و الموج يعول بي عراق ، عراق ، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون و أنت أبعد ما يكون

و البحر دونك يا عراق[1]

---

[1] ـ السياب، الديوان، أنشودة المطر، ص ص. 317ـ318.

فمحاكاة السياب للواقع لا هي بمعنى الوفاء للواقع، ولا هـي بمعنـى مجـرد نقلـه نقلا فنيا على مستوى الكتابة الشعرية، بل هي أولا بمعنى تحول ذلك الواقع إلى جحيم أو إلى جثام، أو إلى حلم مرعب، يفتن الشاعر والقارئ بما يبثه فيهما من معـاني الرعـب، ومـن رؤى "مفترسة". بل إن الرعب أو المرعب يتضافر و "الأسطوري" في القصيدة ليـنقلا الواقـع إلى الكتابة الشعرية نقلا أسطوريا، يقتلع القارئ مـن جـذور واقعـه، إلى عـوالم هـي فـوق الواقع رعبا. كـما أن الـسياب ظـل محافظـا عـلى العديـد مـن مقومـات أبعـاده الجماليـة الرومانسية، وقد استخدمها استخداما ناجحا، في إعادة صياغة الواقع صـياغة جماليـة تثـير القارئ وتحيره، دون أن تتخلى عن مضمونها الالتزامي. ومن أهـم تلـك الأبعـاد التـي ظـل محافظا عليها التفاعل العميق والتقاطع إلى حـد الامتـزاج والتـداخل بـين العـالم الخـارجي والعالم الباطني، وإقامة علاقـات التهويـل والمبالغـة بـين عظمـة العـالم الخـارجي وقـسوته وجبروته، وبرودته ولامبالاته القاتلة، وبـين تـضاؤل العـالم الـداخلي بمعنـى تـضاؤل الـذات الشاعرة، إلى حد الانتفاء والتفاهة واللامعنى.

وهي علاقات ضمنت للسياب عبقريته الشعرية الحديثة، وتجذره العميـق في تراثـه الـشعري، كـما ضـمنت لـه ابتـداع معـادلات جديـدة، تتأسس عليها الرؤيـة الـشعرية العربيـة الحديثـة، فـإذا الـنص الـشعري

مختزل لما تعجز عنه العبارات والصور من معان ومن أيحاءات، بل أكثر من ذلك تتزاحم أدوات التشبيه في القصيدة لتؤكد ذلك العجز، ولتعمق مأساوية المعنى والصورة، متوسلة بما تفيده العديد من الأفعال من معاني التحسر والتفجع والبكائية، والرثاء. على أن السياب في بلورة رؤاه الواقعية الاشتراكية، لا يتوقف عند حدود كسر أنماط تلك الرؤى، بل إنه يتعداها إلى فلسفة الرؤية الشعرية، وإلى إخراجها إخراجا وجوديا مغريا، يفسح للصورة مجالات إغرائية لا تفصح عنها الرؤية الواقعية.

وتبقى تلك الرؤى الجمالية لديه، محكومة بعواطف متوترة وقاتمة، منشؤها العلاقات العدائية، بين الذات والآخر، وبين الذات والكون، وهي علاقات تقوم على الرفض المطلق، وتجعل الذات الشاعرة تسقط في اللاجدوى والتشيؤ. وإنها لتبلغ ذروتها مجسمة في مجموعة من الصور الشعرية الذهنية والتجريدية المنبنية على نوع من المعادلات الرياضية المحضة، والتي تؤسس لجماليتها داخل تلك الحركة التجريدية، وبالاعتماد على تلك المعادلات مقوما أساسيا في الفهم والتأويل. يقول السياب في قصيدة "غريب على الخليج" معبرا عن تلك الحركة الشعرية التجريدية ومقابلا بين مفهومه للزمن، وإحساسه به في الغربة، وداخل وطنه :

بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق...

وكنت دورة أسطوانه،

هي دوره الأفلاك من عمري تكور لي زمانه

في لحظتين من الزمن، وإن تكن فقدت مكانه[1]

فالإحساس بالزمن، أو لنقل إن معنى الزمن يتغير بتغير المكان والزمان، بما أن لحظتين من الزمان في الغربة تساويان، أو تعادلان بالمعنى الرياضي الدهر بأكمله، أو ما لا يحصى من السنوات إذا ما كان الإنسان منفيا خارج وطنه. فإذا ما كان عمر السياب، وهو في غربته ثمانية وعشرين سنة، فإن عمره يكون، لو كان في وطنه، آلاف السنين.

فالسياب يبني رؤاه الشعرية الجمالية، في تجربته الواقعية الاشتراكية بالمعنى النضالي على نوع من التدبر العقلي الرياضي من جهة، وعلى دفق عاصفي من جهة أخرى، يخرج المعادلة العقلية إخراج الصورة الرمزية.

---

1 السياب، الديوان، مجموعة أنشودة المطر، ص.318.

ضمن التقاطع بين تلك المعادلات العقلية التي تبلغ ذروة تجريدتها، مع الدفق الشعري الذي تقصر عنه العبارة فلا تحده الصورة الشعرية، بما أنها، في كل ما تقدمه إنما تلامس بعض حدوده وتخومه، تنشأ الصورة الجميلة الرائعة في شعر السياب، نشأة أسطورية محفوفة بالنور والقداسة والغموض، متوهجة توهجا بدائيا، محيلا على توهج الصور ساعة الخلق الأولى، مثلما هي صورة العراق يناجيها الشاعر مناجاة طقوسية ميثولوجية، وقد اتحدت صورتها بصورة المرأة الأبدية وبأسطورة الحب الأبدي :

زهراء أنت .. أتذكرين

تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين ؟

وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين ؟

ووراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء

أيد تطاع بما تشاء، لأنها أيدي الرجال

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال.

أفتذكرين ؟ أتذكرين ؟

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء

حشد من الحيوات و الأزمان، كنا عنفوانه

كنا مداريه اللذين بينهما كيانه

أفليس ذاك سوى هباء ؟

حلم ودورة أسطوانه ؟

إن كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء ؟[1]

---

[1] ـ السياب، الديوان، مجموعة أنشودة المطر، ق. "غريب على الخليج"، ص.319.

الاتجاه الرمزي

في الشعر العربي الحديث

لقد كانت الرمزية رد فعل قوي على الواقعية، وبالأخص على الواقعية الاشتراكية، فكان أن اتهمتها بإفساد الذوق الأدبي، وبإفلاس النزعة المادية، في استنادها إلى المرجعية الإيديولوجية. أما في الغرب، فقد قام الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (1859 ـ 1941) Henri Bergson، وهو المعادي للنزعة العقلية، يناوئ الواقعية والواقعيين بنزوعه منزع الدين[1]، كما عبرت العديد من الأوساط الدينية، كأوساط الكاثوليكيين، والأوساط الأدبية عن تذمرها مما آل إليه الأدب الواقعي، وعن أملها في النزوع من جديد إلى العالم المثالي والمثالية علها تتحرر من رداءة الواقع، وبشاعته. فكان أن تبلور ذلك الحلم في الاتجاه الرمزي بفرنسا. وكان للكاتب الأمريكي الشهير إدغار ألان بو (1809 ـ 1849) Edgan Allan Poe ، تأثيره العميق في ذلك الاتجاه، خاصة عن طريق بودلير الذي ولع بقصصه وترجمها إلى الفرنسية سنة 1847. وقد كان بودلير رغم أنه من كبار

1 ـ لقد كان برجسون يعادي العقلانيين الشكلانيين، وبالأخص كانت Kant ، والكانتيين الجدد بل امتد عداؤه إلى الإيجابية العلمانية والمادية. كما كان روحانيا ينشد العودة الواعية والمتأملة إلى المبادئ الحدسية.

الرومانسيين الفرنسيين يطمح إلى التحرر من الرومانسية، ومن انحلالها، وقوالبها الجاهزة والمستهلكة، وقد وجد بغيته في ما ترجمة عن إدغار ألان بو.

فمن المبادئ الجديدة الكبرى التي كان يدعو إليها بودلير تحرير موسيقى الشعر من المحدودية، ومن القوالب الجاهزة، وفتح الآفاق واسعة "أمام العوالم الغامضة و المبهمة، والتقاطع والامتزاج بين عالم الواقع وعالم الخيال، والخلط بين الحواس، على أساس أنها تؤدي وظيفة فنية واحدة. يقول بودلير في قصيدته الشهيرة "تجاوبات" ضمن مجموعته الشعرية أزهار الألم" :

الطَّبِيعَةُ مَعْبَدٌ أَعْمِدَته الحَيَّة
تهذي أحيانا بنجوى خفية
والإنسان يمضي عبر غايات رمزية
ترمقه بنظرات أهلية.
كما تتمازج الأصداء الطويلة النئية
فِي وِحْدَةٍ قاتمة عميقة،
شَاسِعَةٍ كالليل كالإشراق،
تَتَجَاوَبُ الأطياب والألوان والأصوات[1]

[1] ـ Baudelaire, les fleurs du mal, Braudart et Taupin, Paris, 1969, P.21.

فمن المبادئ الكبرى الأولى التي أكدها الرمزيون المزج بين الحواس والتقاطع بينها، وتداخلها إلى حدّ الفوضى، على مستوى الحواس الناقلة، كما على مستوى الصور الشعرية المنقولة. وكان هدف هؤلاء أن يدفعوا الشعر إلى العوالم القاتمة و اللامحدودة معتمدين في ذلك على الإيحائية التي ما انفك الفن يطمح إليها، والتي استطاعت الموسيقى أن تجعلها مشغلا ومنشدا لها، حتى أن الكاتب الفرنسي بول فاليري (1871 ـ 1945)، ما فتئ يؤكد أن مهمّة الشعر تتلخص في استرداد ما سلبته منه الموسيقى.

ولقد رأى الرمزيون في الموسيقى وفي الألماني ريشارد فاجنر Richard Wagner (1813 ـ 1883)، مثالا حيا لتجسيم المناشد المشتركة بين الشعر والموسيقى. وكان التقارب الحاصل بين الشعر والموسيقى في الواقع ردا على ما أنجز في الشعر من تقارب بينه وبين الرسم والنحت في القرن التاسع عشر، وبالأخص فهو رد على البرناسيين الذين جعلوا من الألوان ومن الكلمات الشعرية المنحوتة مقصدا لشعرهم ولفنهم، وقد كان الرمزيون يعتبرون أن الموسيقى أبلغ الفنون وأعمقها على مستوى الإيحاء. لكن لا بد من الإشارة إلى أن

الرومانسيين أنفسهم كانوا قد اتجهوا إلى الموسيقى فجعلوا منها منهلا ومعينا، وبالأخص الرومانسيين الألمان. لذلك اتجه عدد كبير من الرمزيين في أعمالهم إلى الأوبرا[1].

وتعتبر الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشر حقبة حاسمة. فبالتحديد، وفي 1885، شاع مصطلح الانحطاطية، بمعنى الاتجاه كما بمعنى الحركة الأدبية ولفظة "الانحطاط" هي اللفظة التي استعملها الكاتب الفرنسي تيوفيل غوتييه (1811 ـ 1872) Théophile Gautier، ليعبر بها عن الروح الشعرية لبودلير في مجموعته الشعرية "أزهار الشر". وللانحطاطية أبعاد فلسفية وأخرى أدبية وسياسية. فهي تعبر في جوهرها عن ثورة سلبية، ذات طابع هروبي ينكر القيم السائدة فيهجرها. غير أن تلك الثورة على تمثلاتها ومواقفها، ما كانت لتكون ثورة داخل الأدب. ثم إن عددا ممن عاشوا مواقفها وشعروا بها، كانوا ضمن البرناسيين، أمثال أرتير رامبو (1854 ـ 1891)، Arthur Rimbaud، الذي كان شعره بمثابة الثورة الحقيقية داخل حركة الشعر الفرنسي عامة، وقد ثار على

[1] ـ أنظر إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، بيروت، 1992، ص ص.58ـ59.

البرناسية ومهد الطريق للرمزية. ومن أهم أفكار رامبو أن اللغة الإبداعية، وبالأخص اللغة الشعرية، إنما تشبه في تمثلاتها وتجسماتها لغة الحلم، كما أن الشعر لديه إنما يقوم على الكشف.

وبعد عام 1885، أخذ اسم الرمزية يحل محل اسم مدرسة "المنحطين" وفي السنة التي تلت صدرت مجلة باسم الرمزية تحدثت عن الرمز وقيمته وعن أثر مالارميه فيه، وقالت إن ما يجمع الرمزيين، عدا حبهم للفن والعطف على المغمورين من الشعراء ـ هو الثورة على بعض العرف الذي كان سائدا من قبل، فقد رفضوا استعمال الشعر للخبر، وأبوا الكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولا على جهل القارئ، وسخطوا على الابتذال الذي تردت فيه الطبيعية، والانحباس المغلق الذي انحصرت فيه البرناسية"[1].

ولقد ارتبطت الرمزية الفرنسية في الشعر بالشاعر ستيفان مالارميه (1842 ـ 1898) Stéphane Mallarmé، الذي كان له دور في بلورة المفاهيم الرمزية، والاتجاه الرمزي عموما.

[1] ـ المرجع السابق، ص.60.

وقد دعا مالارميه إلى نوع من الشعر الجديد عده بعض الأدباء والنقاد في تلك الفترة، من الشعر السخيف، بينما أعجب به آخرون أيما إعجاب أمثال الشعراء والكتاب : جول لا فورغ (1860 ـ 1887) Jules Laforgue، وبول فاليري (1871 ـ 1845) Paul Valery، وأندريه جيد (1869 ـ 1951) André Gide، والكاتب والمسرحي الانقليزي أوسكار وايلد (1856 ـ 1900) Oscar Wilde، والشاعر والكاتب المسرحي الإيرلندي وليام باتلرييتس (1869 ـ 1939)، William Butler Yeats.

واعتبر مالارميه أن الغموض خاصية من خصائص الشعر، وسمة من سماته الجمالية، وقد ربط الغموض بالغرابة والإيحاء والحدس. لكن الرؤيا الجمالية الرمزية لا تقف عند حدود تلك المعاني، وإنما تتجاوزها إلى أبعاد ومحاور أخرى أهمها تغاير الأبعاد الجمالية في ارتباطها بتغاير التوترات العاطفية والشعورية في القصيدة الواحدة، ومحاولة اللغة الشعرية، في كل مواضعات شعريتها التعبير عن المعنى الذي يجيش في ذات الشاعر دون أن تطاله، أو دون أن تفصح عن حقيقته، وهو تصور أساسي بالنسبة إلى الشعر لأنه لا يوقف البحث في

القصيدة عند ما يقول الشاعر، أو ما لا يقول، كما يلغى التأويل الأحادي فيها. وهو ما جعل اللغة الشعرية مسبقا، لغة قاصرة وعاجزة، أو على الأقل هي دون ما يطمح الشاعر إلى التعبير أو الإفصاح عنه.

كما من تلك الأفكار الكبرى التي تأسست عليها الرمزية، أن لكل شاعر إحساسه الشعري الخاص، كما أن له عوالمه الشعرية الخاصة، وبالأحرى، فإن لكل شاعر حدسه، وأدواته الرمزية الخاصة للتعبير عما ينشد التعبير عنه، كما له ارتسامه النغمي والموسيقي الخاص. فالشعر الرمزي يقوم ضمن ما يقوم عليه، على لحظة الحدس الشعرية، المختزلة للعملية الترميزية المعقدة. وفي الواقع، لكل لحظة من تلك اللحظات نغمتها وإيقاعيتها. لذلك، فإن على الشاعر المتميز والمتجاوز لتجارب غيره أن يبتكر لغته الشعرية داخل اللغة الشعرية العامة، التي هي بدورها لغة مبتكرة داخل لغة التخاطب العادي، وهو ما يجعل جمالية الخطاب الشعري، إنما تغري وتفتن عبر ما تجسمه من تلميح وغموض. وهو ما يجعل ذلك الخطاب عاجزا عن نقل المعنى الشعري عن طريق التقرير والوصف. وهو ما يفسر لجوء الرمزية إلى التداعي، على مستوى مرجعياتها وأدواتها ومقاصدها، واستخدامها لكم هائل من المجازات.

أما على مستوى المضمون فقد حاول الرمزيون ألا يخضعوا شعرهم بطريقة مباشرة إلى إيديولوجية واضحة، بل أكثر من ذلك كانوا يحاولون التخلص من الإيديولوجيا ومن مختلف التصورات التي تحاول مقاربة الفن مقاربة علمية وواقعية، ثم إنهم انحازوا كل الانحياز إلى الجمال المثالي، وإلى مختلف تمثلاته.

ولقد عرفت الرمزية دفعا جديدا بعد وفاة مالارميه سنة 1898، مع تلميذه بول فاليري. وكان ذلك الدفع بمثابة الخطوة الجديدة نحو التعقد والكثافة المرجعية، وقد حاول فاليري، أن يمزج مزجا كليا، بين مختلف الأفكار التأملية والذهنية، بل وفي بعض أبعادها العقلية، ومختلف العواطف الجياشة والأحاسيس. وكانت قصيدته الشهيرة "المقبرة البحرية"، أفضل مجسم لذلك التصور ولتلك الآراء.

ومن أهم التطورات التي آلت إليها المدرسة الرمزية أن تلم الصورة الشعرية بكل ما يحدث في القصيدة، وبكل ما يعتمل فيها من عواطف إلماما خاطفا وسريعا، إذ لا يكمن هدف القصيدة في بلورة أفكارها، بقدر ما يكمن في ما تثيره من حالات، ومن انفعالات. وهو ما يجعل القصيدة الرمزية تتشابه إلى حد كبير مع القصيدة الرومانسية،

رغم أنها تختلف عنها اختلافا جوهريا يتمثل في القضايا الذهنية المعقدة المطروحة في القصيدة الرمزية. وهو ما يعبر عنه فاليري بقوله : "القصيدة حمل يرفعه الشاعر إلى السقف جزءا جزءا والقارئ هو العابر الذي يقع الحمل على رأسه دفعة واحدة، ومن ثم يحس في لحظة تأثيرا جماليا كاملا لم يعرفه الشاعر أثناء إبداعه للقصيدة"[1].

أما نقطة الاختلاف الثانية بين الرومانسية والرمزية، فتتمثل في المقاربة المتباينة، أو في الفهم المختلف، لمسألة الذات وإشكالياتها في القصيدة. وقد عبر الرومانسيون عن تلك الذات في تعالقها، بالمحاور الكبرى في الشعر الرومانسي، وهي المضامين المتكررة من شاعر رومانسي إلى آخر، كالحب والعشق، والغربة والارتحال والنفي، والوعي والنضال والسياسة عموما. بل إن الذات الرومانسية لا تحضر إلا عبر تلك المضامين. لذلك كانت جمالية الشعر الرومانسي جمالية مشتركة في مرجعياتها وتجسماتها ومقاصدها بين الشعراء الرومانسيين بمجرد تداول الموضوع الواحد فيما بينهم. وقد كان ذلك الموضوع ينزع منزع المفهوم أو التبلور الفلسفي في القصيدة. بينما قد تخلى الشعراء الرمزيون عن تلك المواضيع أو المضامين المتكررة، بالتوغل

[1] ـ إحسان عباس، فن الشعر، ص. 64.

أكثر في الذات، وبتحويل تلك الذاتية إلى رؤيا فنية، همما الخـصائص الفنيـة المميـزة لتلـك الرؤيا مع المبالغة في تأكيد ما تنجزه الذات من مكتشفات فكرية وخيالية، من جهة أخرى. ولقد كان الرمزيون يتجنبون ثورة الرومانـسيين عـلى المجتمـع بحثـا عـن العـوالم الخياليـة النائية، ومناجاة للذات ولما يعتمل فيها.

لكن الرمزية رغم مبادئها العامة والمشتركة، فهي قد اتخذت طابع اللغة والحضارة والثقافة التي تبلورت فيها مع المحافظة على الجدة والتجديد، مبحثا وصيغة وأداة فنية.

أدونيس والبحث عن الجمالية الرمزية التجريبية

في الشعر العربي الحديث

أدونيس هو علي أحمد سعيد وهو من جبال العلويين. ولقد أطلق على نفسه اسم أدونيس تمثلا بأدونيس إله الخصب لدى الفينيقيين الذي كلما مات انبعث من جديد. وأدونيس في الأسطورة الفينيقية قتله خنزير بري فأعادته عشتار إلى الحياة ولقد ازدهرت عبادته في بيبلوس (جبيل). ويقابل أدونيس في الأسطورة البابلية ولدي سكان ما بين النهرين الإله "تموز". ولقب "أدونيس" قد أطلقه على علي أحمد سعيد أنطون سعادة : زعيم الحزب القومي السوري. ولأنطون سعادة ديوان شعر بعنوان "دليلة" مع شمشون اليهودي، وكيف قصت شعره الذي كان مصدر قوته. ولقد طبع الديوان سنة 1950، وهو يشبه إلى حد ديوان "أفاعي الفردوس" لإلياس أبي شبكة[1].

ومن الدواوين الأولى، ديوان "قالت الأرض" وهو من الشعر العمودي. وهو قصيدة طويلة يدور موضوعها حول أنطون سعادة والحزب القومي السوري، وله ديوان "المسرح والمرايا" صدر سنة 1967، وديوان "قصائد أولى"، وهو من الشعر الحر، وينحو منحى

[1] ـ أنظر أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، (د.ت)

رمزيا. ولأدونيس كتاب : "ديوان الشعر العربي" في عدة أجزاء، وقد جمع فيه مختارات من الشعر العربي. ولأدونيس ديوان "أوراق في الريح" وديوان "أغاني مهيار الدمشقي" وهو أشهر دواوينه. وديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار" وديوان "مفرد بصيغة الجمع"[1].

ولقد ترجم شعر أدونيس إلى عدد من اللغات الأجنبية. ويحاول أدونيس عبر مختلف تجاربه الشعرية أن يصهر كل التناقضات والتحولات قصد التوصل إلى غاية شعرية إبداعية واحدة. وهو من خلال كل تلك التناقضات يعبر عن نوع من الرفض المطلق والتحول الجذري في فهم الحياة والوجود والأشياء وعن نوع من العاطفة المتمردة والجارفة.

ويعتبر شعر أدونيس أولا وأساسا شعرا فلسفيا رمزيا ينزع منازع المتصوفين والمتزهدين والغلاة. وإنه ليذكرنا بشعر الحلاج الشهيد. ويصنف أدونيس ضمن الشعراء الوجوديين المتوسلين بالرمز أداة شعرية ورؤية جمالية مع خليل حاوي وسعيد عقل.

[1] ـ أنظر أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، (د.ت)

أما مجموعة "قصائد أولى" فتسودها أجواء من التوتر وحالات من الانفعال عجيبة وغريبة. وتتطور تلك الحالات فيتضاعف توترها ويزيد عمقها، غير أن هدف الشاعر الأول يبقى النفاذ إلى العالم المحيط به واستلهامه، وهو يستخدم مجموعة من الرموز هي : الضيعة، والأب، والموت، والحب، والوطن. على أن كل تلك القصائد في محاورتها للواقع، بالاعتماد على مجموعة من الرؤى الجمالية الشعرية، تعتبر "نوعا من التهيؤ لما يحاول أدونيس تحقيقه"[1]، وهو الذي يرى منذ بداية أعماله الشعرية أن الشعر "رؤيا تحاول التشكل ولن تتشكل. يقول في مقدمة المجلد الأول لأعماله الكاملة، في طبعتها الرابعة الصادرة سنة 1985 : "إن العمل الشعري لا ينتهي. الآلة، وحدها، تنتهي. وهو لا ينتهي بمعنيين : لا يكتمل من جهة، ويظل من جهة ثانية، مشروعا" ثم يضيف : "إن وعي الشاعر لذاته لا يبدأ من التاريخ، أو من الماضي، بل يبدأ من ذاته نفسها ـ وذاته في يقظة دائمة. ففي كل لحظة يعيش ويفكر ويخلق كأنما للمرة الأولى. فهو لا يؤرخ بل يستبق"[2].

1 ـ أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، إشارات حول الطبعة الجديدة، دار العودة، بيروت، ط. IV، ص.5.

2 ـ المصدر نفسه.

ولقد بدأ أدونيس أعماله الشعرية، بنوع من التجريب والبحث عن المتغاير والمتجدد في الشعر العربي الحديث. وإنه ليتذكر تلك البدايات فيقول : "كانت "أرواد يا أميرة الوهم" بداية تجربتي الكتابية شعرا، بالنثر بدأتها سنة 1958. ونشرت جزءها الأول في مجلة "شعر" (عدد10،السنة الثالثة، 1959). كتبت هذه القصيدة في مناخ الجدل الذي أثرناه في مجلة "شعر" حول أشكال التعبير الشعري، ومشروعية البحث عن أشكال جديدة. وكتبتها تجريبيا، بمعنى أنني حاولت أن أجرّب شكلا مغايرا لما نعرفه من أشكال التعبير الشعري"[(1)].

لقد كان أدونيس، منذ محاولاته الشعرية الأولى مسكونا بهاجس عودة الشعر إلى بداياته المتوهجة والمتوحشة، أو المستوحشة والغارقة في أحزان عزلتها، لقد كان مسكونا بشيخوخة العبارة الشعرية، فكان لزاما عليه الارتداد إلى طفولتها، وريعان شبابها. كما كان لزاما عليه إعادة تعريف الشعر العربي الحديث، وإعادة حد مفاهيمه وتصوراته، أو على الأقل إعادة تحديد ملامح مغامراته المستقبلية. وهو ما يتجلى في دراسته "محاولة في تعريف الشعر الحديث".

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص.6.

وفي الواقع بدأ أدونيس بما بدأ به غيره من رواد الشعر الحر أمثال السياب والبياتي، أي بإعادة اكتشاف عالمه، وبتوظيف ذلك المكتشف لتحديد ملامح المغامرة الشعرية الجديدة، رغم أن تجاربهم الشعرية الأولى لم تكد تتجاوز ما انتهت إليه الرومانسية، من تعطش إلى الجمال والحق، وإلى إنسان أسمى جديد، يكون أقدر على الإبداع والخلق. يقول أدونيس، في قصيدة "قالت الأرض"، وهي أولى قصائد مجموعة "قصائد أولى". وقد كتبها أدونيس ما بين 1949 ـ 1950:

قالت الأرض في جذوري آباد

حنين، وكل نبعي سؤال

بي جوع إلى الجمال، ومن صدري

كان الهوى، وكان الجمال

لكن سرعان ما يتجاوز أدونيس تلك المعاني المتكررة في الرومانسية ليتخذ الرمز والرمزية وسيلته الأولى في التعبير على أن تكون تلك الرمزية ومن الوهلة الأولى محفوفة بالطقوسية والغموض والجرأة والتجاسر والمفاخرة، والرفض والإدانة والتفلسف والإلغاز

والتصوف. وهو ما يتجلى في "قصائد إلى الموت"، التي هي ثاني عمل شعري في ديوان : "قصائد أولى"، يقول في قصيدة قصيرة من تلك القصائد تحمل عنوان "حب" :

يُحبّني الطريقُ والبيتُ

وجرّةٌ في البيت حمراءُ

يعشقها الماءُ

يحبّني الجارُ

والحقل والبيدر والنارُ

تحبّني سواعدٌ تكدحُ

تفرح بالدنيا ، ولا تفرحُ

ومِزقٌ منثورةٌ من أخي

من صدره المرتخي

يخبئها السنبل والموسمُ

عقيقةً يخجل منها الدّمُ.

كان إلهُ الحبّ مُذْ كنتُ-

ما يفعل الحبّ ، إذا متّ ؟[1]

[1] ـ المصدر نفسه، ص.36.

فمنذ التجارب الشعرية الأولى يتأسس الرمز لدى أدونيس على البحث عن الالغاز باعتباره رؤية جمالية، تحاول إخراج العبارة والنص الشعري مخرجا فنيا مغريا، يلفت الانتباه بالصورة الشعرية العربية قديمها وحديثها. وهو يكثر من البحث عن الأسرار ومن محاولات استكناهها، أولا بجعل الصورة الشعرية، في معانيها ودلالاتها تشبه الأحجية المختزلة لمعاني العوالم الغامضة، وبالأخص عوالم التيه والمسخ والموت. يقول ضمن "قصائد إلى الموت" في أربعة أسطر تحمل عنوان أسرار :

يضمنا الموت إلى صدره

مغامرا، زاهدا

يحملنا سرا على سره

يجعل من كثرتنا واحدا[1]

فمن المفاهيم الرمزية التي بدأت تتأسس مع أدونيس ترويض معاني الموت ترويضا شعريا يستخدم أبعادها السلبية استخداما جماليا، يعتمد على التعتيم والقتامة والتلاشي بحثا عن الحقائق الخفية، وعن

---

[1] ـ أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص.37.

العواطف الإنسانية المتناقضة في علاقاتها بالغيب وبحيرة الإنسان عموما. وهو في كل ذلك يحاول أن يذهب مذاهب معاكسة لما يذهب إليه الدين، لأن حيرة الشاعر ومأساته، هما بعيدان كل البعد عن السكون والطمأنينة اللذين يدعو إليهما الدين. يقول في قصيدة "الموت"، وهي إحدى المرثيات الثلاث إلى أبيه :

يا لهب النار الذي ضمه

لا تك بردا، لا ترفرف سلام

في صدره النار التي كورت

أرضا عبدناها وصيغت أنام(1)

بل إن أدونيس يستخدم العبارة الدينية نفسها لغير مقصدها، وبالأخص لمقصد مناقض لما استخدمت له. وهو معنى من معاني تجديد اللغة الشعرية لديه، حتى أن الغربة الروحية التي يشكو منها الشاعر، والتي تبتدع لديه عوالم الغريب بالمعنى الجمالي، هي نفسها تتوازى مع البحث عما هو غريب في اللغة والعبارة، وبالأخص في الصورة الشعرية.

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص.39.

فالصدمة التي يعيشها الشاعر وهو يبحث عن كينونة الأشياء وعن جوهرها، فلا يرى شيئا، هي نفسها الصدمة التي تعيشها اللغة الشعرية، إذ وهي تبحث عن أساليب تجددها إنما ترتد إلى بداياتها، حتى لكأنها لغة الإيحاء والسحر.

ويمثل أدونيس عبر ما يدعو إليه، حيرة جيل كامل من الشعراء العرب المحدثين، عاشوا تناقضات عصرهم إلى أبعد حدود التناقض، وعبروا عن طموحاتهم، إلى حدود التوهم والمأساة. وقد "ألح أدونيس على الناحية السحرية حتى أصبح العالم كله عنده سحرا، فشعره يمثل الشعري العربي الكلاسيكي" من حيث ارتباطه بالأساليب العربية القديمة من أبي تمام والمتنبي وقصص ألف ليلة وليلة، وهو جديد بروحه ونبرته وتوهجه ونظرته إلى الحياة والكون، إنها نظرة التعرف والتردد والتحول والقلق"[(1)].

وأولى مراحلة التحول في شعر أدونيس هي أن أصبح الشعر لديه شعرا رمزيا ينبني على الرؤيا، تلك التي ما فتئ أدونيس يمتدحها باعتبارها تجاوزا للسائد، وتمردا عليه يدعو إلى تبديل الأنظمة والمفاهيم بالبحث في بدائل جديدة داخل الأنظمة والقوانين الشعرية،

---

[1] ـ أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص.700.

وبحثا عن مقاصد مغايرة للمتأسس. يقول أدونيس موضحا ذلك التحول : "إذا أضفنا إلى كلمة "رؤيا" بعدا فكريا إنسانيا، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر بأنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها"[(1)].

على أن "الرؤيا" بمعنى المفهوم الجديد للشعر، كانت من أهم المفاهيم المختزلة لشعر السياب، سواء في أبعادها السحرية، أو الطقوسية، أو الفنية. لكن الرؤيا في شعر السياب كانت نابعة من التراث الشعري العربي القديم، مرتدة إليه، ومواصلة كما أقدم عليه من تجديد وتحديث. بل إنها في بعض معانيها نقطة الاتصال والانفصال بين الجمالية القديمة والجمالية الحديثة وهو ما جعل الرؤيا الجمالية في شعره تقوم على التأليف والتوليف بين الشعر العربي القديم والشعر الغربي الحديث، خاصة على مستوى مرجعياتهما الذهنية والفنية، لذلك، فإن السياب لم يتخل كل التخلّي عن مفهوم "الأحداث" و "الوقائع"

---

[1] ـ أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، ع. 11، صيف، 1959، قد أعيد نشر الدراسة في كتاب "زمن الشعر" بعنوان : "الكشف عن عالم يظل في حاجة إلىالكشف. وهي قولة لشاعر الفرنسي : رنيه شار. استخدمها أدونيس في دراسته شاهدا".

في الشعر. بينما "الرؤيا" في شعر أدونيس تنبي أكثر، فأكثر على تجاوز القديم، رغم أنها ما تفتأ تتوسل به، إذ هي تحاول ملامسة القطيعة بين القديم والحديث باعتبار أن الشعر لا يقوم على التأليف والتوليف، وعلى نسخ الأنساق الشعرية التي تخرج الواقع مخرج الفن، بقدر ما تقوم على خروجها على ذلك الواقع، وعلى انشقاقها عنه، كما تقوم على تجاوز الأنساق الجمالية التي يتمثل بها الشاعر العربي القديم. كما أن الرؤية في شعر أدونيس تحاول أن تفتن قارئها بما تبلوره من معطى ذهني أكثر ممّا تجسمه من معطى حدثي.

ثم إن الرؤيا الجمالية في الشعر، بدأت تتخلص لدى أدونيس، من غاياتها النفعية، بمعنى توظيفها لأهداف ومقاصد خارجة عن الشعر. أي أن الشعر بدأ يستقل عن كل المجالات التي كان يستخدم لها، ليصبح غاية في حد ذاته. وهو ما يعبر عنه أدونيس بقوله : "إن على الشاعر المعاصر، كي يكون حديثا حقا أن يتخلص من شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة، هي القصيدة نفسها. فهي عالم كامل. القصيدة العظيمة حركة لا سكون. وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر "الواقعية" بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم"(1).

[1] ـ المرجع السابق، ص ص.80ـ81.

ويذهب أدونيس إلى أن العصر الحديث يطرح ضمن ما يطرح من قضايا، وبكل إلحاح وعمق، مسألة الشكل، تلك المسألة التي ظلت المواقف منها مترددة في القديم، رغم ما عرفه الشعر العربي القديم من حركات رافضة، لعمود الشعر، كالحركات الشعرية التي أسس لها أبو نواس وأبو تمام. وما مسألة الشكل في نظر أدونيس، سوى إشكال فني من جملة الإشكالات التي تطرحها الرؤيا الشعرية. وهو إذ يدل، فإنما يدل على نوع من العلاقات الخفية والعميقة، وعلى نوع من التوافق الجدلي مع الجوهر. لذلك فهو أبعد ما يكون عما يفيده الوزن والقافية. ويلح أدونيس على هذه الفكرة، ليجعل الفارق بين النثر والشعر، لا يقوم على الوزن والقافية كذلك، وإنما على طبيعة الكتابة.

ويهتم أدونيس بالخطاب الشعري اهتماما بالغا، فإذا به يرتقي بذلك الخطاب من الوظيفة التعبيرية في الشعر العربي القديم، وفي الشعر الرومانسي الحديث إلى وظيفة الإبداع والإضافة. "فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"[1].

---

[1] ـ المرجع السابق، ص. 85.

لذلك فإن الكلمة الشعرية لديه لا بد من أن تزخر بما لا يعد من الدلالات الرمزية، كما لا بد لها ومن الوهلة الأولى أن تتجاوز القول إلى الإيحاء والإشارة. فليس الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما ولكنها رحم لخصب جديد"[1].

---

1 ـ المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

المحتوى

صدر للمؤلف

1- Badr Šâkir as-Sayyâb, Essai sur la créativité poétique, Publication de la Faculté des lettres de Manouba, Tunis, 1989. (Doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines, Strasbourg-France, 1985).

2- مقاربات مفهومية في الأدب العربي الحديث، ثنائية التناقض والإنسجام، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

3- شموس في العتمة (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

4- الأنا والآخر في الرواية العربية الحديثة، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

5- أزهار الماء والملح (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1995 (مترجم إلى الفرنسية).

6- السيّاب، مختارات (مع مقدمة للمترجم: المقولات السلبية وانقلاب المفاهيم في الشعر العربي الحديث، وبدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر). دار سحر للنشر، تونس، 1996.

7- ساحر القمر (ديوان شعر)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996.

8- دلائل الإبداع والرؤية في شعر السياب، دراسة أنموذجية، دار سحر للنشر، تونس، 1996.

9- عبد الوهاب البياتي، خمسون قصيدة حبّ (مع مقدمة: عبد الوهاب البياتي، النضال والترحال والحب)، دار سحر للنشر، تونس، 1997.

10- الرواية العربية، الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس، 1997.

11- سلا البرق عن الهوى (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1997.

12- الوجود والعبث في حدث أبو هريرة قال، اللص والكلاب، والأشجار واغتيال مرزوق، دار سحر للنشر، تونس، 1999.

13- حداثة الشعر العربي، شعرية الحداثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

14- الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

15- الشاعر والبحر (ديوان شعر)، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

16- اتجاهات الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشري، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013.

الدار التونسية للكتاب
بلقاسم المرزوقي

الكوليزي مدرج - د - الطابق الأول مكتب 130

43 - 45 شارع الحبيب بورقيبة - تونس

الهاتف / الفاكس: 33 98 33 71

البريد الالكتروني:mtl.edition@yahoo.fr



الدار التونسية للكتاب

الثمـــن : 10.000 د.ت

ر.د.م.ك : 978 - 9938 - 839 - 69 - 2

9789938839692